

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 63 -يناير 2013

مجاناً كتاب:

لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر

ميخائيل الصقال

مصر
أي مستقبل؟

سورية
ثقافة شهيدة

الجزائر
سنوات الجمر

السودان
يد الرقيب

المرآة
صور العاشق والمستبد

صدر في سلسلة كتاب الدوحة:



وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

قضايا التحول الديموقراطي في ضوء الثورات العربية

هذا عنوان المحاضرة التي ألقاها د. عزمي بشارة رئيس المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات في قطر وذلك ضمن الندوات المصاحبة لمعرض الدوحة الدولي الثالث والعشرين للكتاب بقاعة المحاضرات بمركز الدوحة للمعارض، وقد تضمنت المحاضرة كثيراً من القضايا والتحليلات المتعلقة بانطلاقة الثورات العربية وما تلاها من تعقيدات ما زالت باقية حتى اليوم.

أسئلة كثيرة يثيرها الحديث عن الثورات العربية فيما يتصل بأسبابها وأهدافها وحاضرها ومستقبلها.

فقد قامت هذه الثورات بسبب الحكم الاستبدادي الذي كان سائداً في هذه البلدان، وكانت تهدف أولاً إلى إسقاط هذا الحكم ثم إقامة حكم ديموقراطي يلتزم بالحرية والعدالة والمساواة وتحقيق تطلعات الشعوب إلى حياة كريمة تحفظ للفرد كرامته وأمنه وللبلد سيادته واستقراره. لكن التحول إلى الديموقراطية ليس عملية سهلة كما يتصورها كثير من الناس البسطاء بل لها مسار متعرج طويل وربما تتخلله انتكاسات غير محببة، كما يتطلب التحول الديموقراطي تحولات سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية تعضده وتتناسب مع متطلباته. واختيار الديموقراطية منهجاً ينظم العيش المشترك بين أفراد المجتمع وجماعاته ومؤسساته يقتضي الالتزام بمبادئ هذا النظام وبناء مؤسسات الدولة التي تحميه.

ويرى كثير من الباحثين أن الديموقراطية عملية مستمرة تبنى على التعلم والتدريب والتراكم وأن أفضل طريق لتعزيزها هو ممارسة المزيد منها، وأن لها شروطها ومتطلباتها الثقافية والاجتماعية والمؤسسية.

وفي ضوء هذا فإن الراغبين في تحقيق التحول الديموقراطي العربي سريعاً واهمون بعيدون عن قراءة واعية لواقع الثورات العربية والظروف التي صاحبتها ونشأت عنها، لأن المرحلة الانتقالية السليمة تتطلب تدرجاً في الأخذ بممارسة هذا النظام من أجل فهم مبادئه والمحافظة على مقوماته وإيجاد الوسائل التي تدعم التطبيق الصحيح لأساليبه وآلياته من خلال حوار جدي بناء بين كافة أطياف المجتمع لبحث أولويات المستقبل والتحديات الداخلية والخارجية ومناقشة الحلول العملية وصولاً إلى اتفاق على صيغة انتقالية تدريجية نحو الديموقراطية.

وبقدر أهمية وضرورة تحقيق التحول الديموقراطي تكون أهمية وضرورة توفير الضمانات الكفيلة باستمراره وعدم التراجع عنه، ولأن الديموقراطية نظام له أخطاؤه ومشكلاته فلا بد من التفكير في وضع الآليات والأساليب التي تكون فعالة في تصحيح عثرات مسار التحول الديموقراطي في كل مرحلة من مراحله. وسيبقى التحول الديموقراطي العربي مرهوناً بمدى تطبيق مبادئ الحكم الرشيد وتعزيز مفاهيم التنشئة الاجتماعية السليمة من خلال وعي جديد وثقافة جديدة.

فهل سنصل يوماً إلى نظام ديموقراطي عربي؟!

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية

د. حمد بن عبد العزيز الكواري

وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير

د.علي أحمد الكبيسي

مدير التحرير

عزت القمحاوي

الإشراف الفني

سلمان المالك

سكرتير التحرير

نبيل خالد الآغا

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،

شقة 25 ميدان التحرير

تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

samykamaleldeen@yahoo.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 63

السنة الخامسة - العدد الثالث والستون

صفر 1434 - يناير 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الـدوحـة - قـطـر

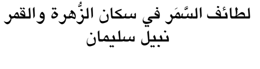
صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الغلاف الأول:

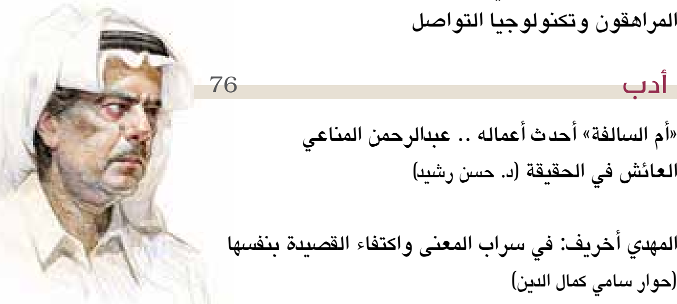


لوحة الغلاف
Norman Rockwell -الولايات المتحدة
1894-1978 م

مجاناً مع العدد:



لطائف السَّمَر في سكان الزُّهرة والقمر
نبيل سليمان



الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائر الرسـمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليـج العربـي	300 ريال
باقـي الـدول العربيـة	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يـورو
أمــيــركـــا	100 دولار
كـنـدا واسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)
فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:
al-marzouqi501@hotmail.com
doha.distribution@yahoo.com

ترسـل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفـية أو شـيك بالريـال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

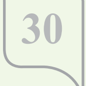
الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

ملف العدد

المرآة قـدَر الإنسان العابر





ترجمات

نصوص

سينما

مسرح

موسيقى

تشكيل

علوم

صفحات مطوية

مقالات

ملتقى السرد الخليجي

الواقع البديل تكشفه الرواية

الدوحة - محسن العتيقي

بالرغم من نضوجه المتأخر قياساً بباقي الأقطار العربية، فإن الخطاب السردي في السعودية أسس، رواية تلوى الأخرى، تقاليده الخاصة في المنطقة، إلى أن أثبتت الرواية الخليجية بأنها قادرة على اللحاق بنظيرتها في العالم العربي. على سبيل المثال لا الحصر، لا يخفى على القراء أعمال مثل: «شقة الحرية» لغازي القصيبي، ثلاثية تركي الحمد «أطياف الأزقة المهجورة»، «طوق الحمام» لرجاء عالم الحاصلة على البوكر العربية 2011، «الأرجوحة» لبدرية البشر، «في معنى أن أكبر» لليلى الجهني، «ترمي بشرر» لعبده خال (بوكر 2010)، «بنات الرياض» لرجاء الصانع.. فكلها منجزات سردية ذاع صيت أصحابها، وتركت بصمتها على الرواية الخليجية إن على مستوى جرأة المضامين أو البناء الفني، سيما وأن التحولات العميقة التي شهدها المجتمع الخليجي تزامنت وتداخلت فيما بينها سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ما جعل الرواية خير سند لمواكبة ورصد هذه التحولات. لكن، وإن بعدد أقل وتفاوت في المنجز مقارنة بالتجربة السردية في السعودية، ينبغي الإشارة إلى محطات مهمة من داخل منطقة الخليج؛ كتجربة ليلى العثمان، وإسماعيل فهد إسماعيل، وطالب الرفاعي في الكويت. وعبد الله خليفة، وفوزية رشيد، وأمين صالح، ومحمد عبد الملك في البحرين. وراشد عبد الله النعيمي صاحب «شاهندة» وهي أول رواية إماراتية ظهرت عام 1971، ومحمد عبيد غباش، وعلي أبو الريش، وبرهان السويدي، ومنية السالم، ثم دلال خليفة وأحمد عبد الملك، وزكية مال الله في قطر، وعلي المعمري في سلطنة عمان...

كشأن أي تأسيس، لم تعرف مرحلة اكتشاف الرواية في الخليج فيضاً في الإنتاج، لكن المتأمل في الوقت الراهن يلاحظ غزارة كمية متصاعدة، فبالإضافة إلى تحول شعراء مكرسين إلى الرواية، وإغراءات هذا الجنس الأدبي باعتباره الأكثر رواجاً، ثمة أسباب أخرى اقتصادية واجتماعية وسياسية ساهمت في قسط وفير من هذا الفيض وهي أسباب تصلح لمقاربة بنيوية خاصة، لكن ماذا عن مضامين الرواية الخليجية حالياً؟ هل قدمت طروحات مستحدثة في مفهوم السرد ومعايير النص الأدبي؟ هل تجاوزت نقل الواقع إلى خلق واقع جديد؟ وكيف ينظر الناقد إلى كتّاب الرواية الجدد؟ هل يسهم خطابهم في تفجير الأسئلة الثقافية والاجتماعية والفكرية؟ وما حدود المسافة بين كاتب النص وقارئه؟ ولماذا لجأ الشعراء الخليجيون إلى الرواية؟

هذه الأسئلة كانت محور ملتقى السرد الخليجي في دورته الأولى المنعقدة على مدار ثلاثة أيام (25 - 27 نوفمبر 2012) بإشراف وتنظيم وزارة الثقافة والفنون والتراث بالعاصمة القطرية الدوحة. الملتقى أكد في كلمته الافتتاحية على ضرورة حضور المثقف في المشهد والمتغيرات التي يعرفها العالم العربي، باعتبار الثقافة جزءاً من عملية التنمية، كما أكد على أهمية الملتقى في تصحيح الصورة النمطية التي ألحقت بالملتقيات الأدبية في الخليج بكونها نزهة فقط. شارك في الملتقى مجموعة من الكاتبات والكتّاب من دول مجلس التعاون قدموا أوراقهم موزعة بين قراءات أدبية وأطروحات نقدية حول المشهد السردي الخليجي؛ من قطر شارك كل من جمال فايز ومحسن الهاجري بقصص قصيرة، فيما قدمت نورة محمد فرج ملاحظات حول عقدة الشعر داخل الكتابة السردية. ومن السعودية؛ القاص عبد السلام الحميد والروائية بشائر محمد، وأميرة الزهراني المتخصصة في السرديات العربية الحديثة، وعبد الله النعيمي تحدث عن مغامرته بكتابة وتسويق رواية «إسبريسو» المكتوبة عبر تغريدات التويتر. ومن البحرين؛ الروائية فتحية ناصر، والناقد فهد الحسين. ومن الكويت؛ د. حصة الرفاعي تناولت أهمية الأدب الشعبي في خضم تطور الأجناس التعبيرية والتحولات الاجتماعية، والباحثة والقاصة ليلى محمد صالح التي تناولت مراحل تطور الكتابة السردية في الكويت وإسهامات المرأة الكويتية. ومن الإمارات؛ الروائية سارة الكعبي، والكاتب عادل خزام الذي قدم في ورقته كرونولوجيا المشهد السردي في الإمارات من السبعينيات إلى الآن. ومن سلطنة عمان؛ القاصان سمير العريمي، وحمود الشكيلي.



د. حمد بن عبدالعزيز الكواري وزير الثقافة في صورة تذكارية مع المشاركين في الملتقى

هبة السرور والمتعة

أميرة الزهراني متخصصة في السرديات العربية الحديثة وهي أستاذة مساعدة في جامعة الأمير سلطان بالسعودية، تحدثت في مداخلتها عن ما أسمته بالنص الذي يثير هبة السرور والمتعة، متسائلة في البداية عن أولويات المعالجات السردية، والقضايا التي تصلح موضوع كتابة؟ بالتأكيد ليس من مهمة الأدب نقل الأخبار، تقول الزهراني، معتبرة أن هذه مهمة وسائل الإعلام. لتفصيل أسئلتها أحالت إلى شواهد مأثورة لنقاد وكتاب؛ «ليست عظمة الفن أن تصور اثنين يتشاجران على الطريق، هنا كل الناس يرونه. عظمة الفن أن تملك مهارة الخبير تحت المجهر الذي يرى ما لا يراه الآخرون، والذي يستطيع التعبير عما نحسه يومياً، لكننا نعجز عن التعبير عنه (فيرجينيا وولوف)». ونقلت عن جورج لوكاش في قوله «ليست الرواية هي الواقع بل هي صورة من صور انعكاسات الواقع». وإن التناول المباشر للقضايا داخل الخطاب السردي يهدد وعي القارئ، استناداً إلى الشكلانيين الروس؛ عدو الكتابة هو جعل وعي القارئ أوتوماتيكياً؛ أي أنه يعرف نهاية العمل الإبداعي من الصفحة الأولى. وانطلاقاً من هذه العتبات تبقى الكتابات السردية المعاصرة في الخليج في نظر الزهراني عاجزة عن ملامسة القضايا الحقيقية، وفي الأدب النسائي خاصة في السعودية أصبح النص في نظرها منبراً للمحاكمات، لذلك فهي ترى أن الحاجة إلى النص الذي يلامس هموم الإنسان الخليجي وقلقه الوجودي هي ضرورية أكثر من أي وقت مضى.

بعد «بنات الرياض» لرجاء الصانع أصبح الكثير من الكتّاب يكتبون سيرهم الذاتية ويضعون على غلافها كلمة «رواية»

نحن أمة شعرية

بملاحظاتها المقتضبة والدقيقة طرحت الكاتبة القطرية نورة محمد فرج تساؤلات في صميم البناء الروائي؛ لماذا يحضر الشعر بشكل أو بآخر في الكتابة السردية، سؤال افترضت جوابه في سؤال بديهي آخر: هل لأننا أمة شعرية، والرواية طارئة؟. وانطلاقاً من سؤالها الذي لا يطعن في الرواية وإنما هو توصيف حالة أقرت نورة فرج بطغيان اللغة الشعرية على الأدب العربي عموماً والخليجي خاصة، في حين أن الأحداث هي عنصر رئيسي في بناء الرواية. في السياق نفسه اقتبست من «الحب في زمن الكوليرا» مشهداً وصف فيه ميلان كونديرا إحدى الشخصيات بأنها تجلس على الباب كشاعر عربي بكاء، ولم تخف نورة فرج استياءها من حالات البكاء والكآبة والألم في معظم الروايات العربية.

اقتحام الشعر للرواية له انعكاسات ومبررات أخرى؛ استرسلت نورة في التساؤل من جديد: هل كون الإنسان العربي كائناً شعرياً لذلك لا يستطيع أن يعمل بشكل جماعي، في حين أن الرواية هي تعبير عن جماعة وليس عن فرد. «هذا يبرر ما يحدث في الرواية الخليجية خاصة بعد «بنات الرياض» لرجاء الصانع 2005 إذ أصبح الكثير من

الكتاب يكتبون سيرهم الذاتية ويكتبون على غلافها كلمة رواية». تخلص نورة فرج عبر تساؤلاتها إلى الاعتقاد «أنه بالرغم من كون الرواية أصبحت توصف بسيدة المشهد الثقافي في حين تراجع الشعر فإن الرواية لازالت في بدايتها الفنية وأرى الشعر أكثر نضجاً من الناحية الفنية».

قتل الرواية

مستهلاً ورقته النقدية المطولة بانطباع عام حول الكتابة السردية الخليجية، قال الناقد البحريني فهد الحسين إنه كلما قرأ نصاً خليجياً يضعه في المقارنة بين ما يكتب عربياً وعالميا، أحياناً يحس بالفخر وأحياناً بالأسف. واستأنف فهد الحسين مداخلته بوصف الشعر في هذا العصر بالعجز عن محاورة الواقع سياسياً واجتماعياً، وهذا ما يفسر برأيه لجوء العديد من الكتاب والشعراء إلى الرواية نظراً لقدرتها على منح مساحة لقول ما لا يمكن قوله في تخصص آخر. وهكذا تحول إلى السرد كل من الراحل غازي القصيبي وعلي الدميني ومهنا الجهني بوصفهم شعراء، وتركي الحمد بوصفه كاتباً في السياسة، وماجد الزهراني بوصفه ناقداً. وفي البحرين خالد البسام وهو متخصص في الدراسات التاريخية، وعبد الله المدني المتخصص في السياسة والاستراتيجيات، والفنان المسرحي خالد العريفي، والشاعر علي الجلاوي. كل هؤلاء لجأوا إلى الرواية.

كما تطرق فهد الحسين إلى المضامين العامة التي عالجتها الرواية الخليجية، واصفاً معظم ما نشر بتناوله قضايا المجتمع كالزواج والطلاق والعلاقات الأسرية والتعليم وسلطة الأسرة وسلطة الأب والعلاقات العاطفية كما في أعمال ليلى العثمان، فوزية السالم، وليلى حسن الصقر.. وهناك أعمال تناولت أزمة الإنسان تجاه واقعه المعيش مثل تجربة السعودية ليلى الجهني، وباسم العنزي في الكويت، وعز الموسوي في البحرين، سواء كانت أزمة في الهوية أو في الأقليات، أو أزمات سياسية من جملتها تأثيرات أحداث 11 سبتمبر، وحربا الخليج الأولى والثانية والغزو العراقي للكويت، هذا الأخير الذي ترك تأثيره الواضح والعميق على كتاب الكويت والمنطقة بشكل عام.

كلما قرأت نصاً خليجياً أضعه في المقارنة بين ما يُكتب عربياً وعالمياً، أحياناً أحس بالفخر وأحياناً بالأسف

كما تطرقت نفس الورقة إلى إشكالات النص الإبداعي بين كاتب النص ومتلقي النص، باعتبار المسافة بين القارئ والكاتب بكونها تتحدد بمسافة القرب بين النص والقارئ وطبيعة المكتوب. فكلما اتسعت المسافة بين القارئ والنص خضع المتلقي للنص وطبيعة المكتوب، وكلما ضاقت المسافة برزت ممارسة الفعل الثقافي. ولمقاربة هذه المسافة ضرب فهد الحسين مثالاً مبنياً على مجموعة من الأسئلة حول كتاب «ألف ليلة وليلة» يمكن تطبيقها على أي نص إبداعي، وهي أسئلة تتقاطع مع ما سبق أن طرحه عبد الفتاح كليطو حول «الليالي» في كتابه «أنبئوني بالرؤيا»: هل شهرزاد فعلا حكت كل هذه الحكايات؟ هل تتمكن شهرزاد فعلاً من السرد طوال تلك الليالي؟ وهل يتمكن شهريار من السهر؟ متى إذن ينامان؟ وإذا كان نومهما في النهار فكيف يمكن لشهرزاد الاعتناء بأمور البيت والحياة العائلية؟ وكيف لشهريار أن يمارس شؤون الحكم ومتابعة الرعية؟». هذه الأسئلة وغيرها، برأي فهد الحسين تجعل علاقة القارئ بالنص ضيقة المسافة ما يجعل أسئلته تتفجر. هذا على مستوى التلقي، أما ما يرتبط بكاتب النص فإن تطوير الكتابة السردية الخليجية يؤكد فهد الحسين في ورقته أنها متوقفة على ممارسة التجريب في اللغة السردية، وتوظيف اللغة المحكية والمناطقية والعامية، بالإضافة إلى التجريب في تعدد الرواة وانفتاح الدلالات، دون إغفال العلاقة بالواقع المعيش.

وإذ تبدو هذه الاقتراحات مستبطنة في فواصلها ناقوس خطر، فإن فهد الحسين في خاتمة ورقته يقول صراحة بأن الكتابات الشبابية استسهلت الكتابة الإبداعية عامة والسردية خاصة، وأن كتّاب اليوم يرون في الرواية السبيل الأسهل لتحقيق مشروع كتابي دون عناء القراءة والفحص في تجربة الكتابة نفسها. «هل الأعمال الخليجية تسهم في تفجير الأسئلة الثقافية والاجتماعية والفكرية؟ هل هي أعمال تتصف بالحرية في حركتها الإبداعية؟ هل تعلو من قيمة الإنسان والمرأة خاصة؟ هل تكشف عن أزمة في التراث والثقافة؟ هل هي تناقش الأقليات وتؤمن بالآخر المختلفة معه»؟ هذه الأسئلة وغيرها التي خصصتها هذه الورقة القيمة حول واقع السرد الخليجي المعاصر يمكن طرحها على الرواية العربية بشكل عام. وليس ما ختم به فهد الحسين بمعزل عن التعميم «إن جمالية النص هي التي تكشف واقعاً بديلاً، وإذا استمر وضع الكتابة السردية التي يكتبها جيل الألفية الثالثة دون الإجابة عن هذه المستويات فإن الرواية محكومة بالموت».



د. حصة الرفاعي



ليلى محمد صالح



فهد الحسين



فلسطين

صورة شعرية للحقيقة المؤلمة

عدنية شبلي

في العادة، في ما يتعلق بفلسطين، كلما ساءت الأمور، يؤكد المرء لنفسه بأنه لا يمكن لها أن تشتد سوءاً، فقط ليكتشف بعد وقت كم كان مخطئاً. وإنه بالفعل أمر غير مطرٍ بالمرة أن يجد الواحد فينا بأن خياله محدود في ما يتعلق بتخمين درجات السوء وأشكال الاضطهاد التي سيفصح عنها الوجود، وهو ما يجعل الثقة بالقدرة على الخيال من أصله تتلاشى، دع عنك بعمل شيء من شأنه أن يوقف هذا السوء.

فمثلاً، حين جاء وعد بلفور لإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين في العام 1917، جاء الإضراب العام في سنة 1936 رداً على عمل الحركات الصهيونية الحثيث على تحويل هذا الوعد إلى واقع ملموس، ذلك بزيادة حجم هجرة الأوروبيين اليهود إليها؛ إلى أن تم إعلان الأمم المتحدة لخطة تقسيم فلسطين في العام 1947 إلى دولتين، واحدة لليهود وأخرى للعرب. عندها قامت حرب العام 1948، التي نجمت عنها النكبة الفلسطينية، حيث جرى تهجير غالبية السكان وتدمير العشرات من القرى والمدن، وإنشاء دولة إسرائيل فوق أكثر من سبعين بالمئة من مساحة فلسطين التاريخية، حتى حرب العام 1967 ووقوعها بالكامل تحت الاحتلال الإسرائيلي. ومن الآن فصاعداً ستصل الأمور مع الوقت إلى درجات أشد تفاقماً من السوء. وخلال ذلك، سيتأرجح الموقف العام تجاه قضية فلسطين، بين قطبين. قطب سينظر إلى درجة السوء التي وصلت الأمور إليها ثم يحدد مواقفه وأفعاله على أساسها، بعد أن يحيل كل الأسباب خلف ذلك إلى عدم قدرة الفلسطينيين على تصور كم سيئة ستصبح الأمور. بالتالي من يجتنبه هذا القطب، يجد بأن قصر الخيال أو محدوديته، هو المسؤول الرئيسي خلف معاناتنا كفلسطينيين وتدهور مصيرنا، بل ووقوعنا كضحية. بينما القطب الثاني، فسيحدد مواقفه وأفعاله السياسية، بشكل أو بآخر، بناء على رفضه الاعتراف بأنه يمكن للأمور أن تصل لهذه الدرجة من السوء، مع أنها وصلت ولما تزل تصل.

وبالرغم من اختلافهما للوهلة الأولى، ما زال هذان القطبان يتساويان بعدم قدرتهما أو رغبتهما في التغيير بشكل فعلي وجدي على مجرى الأمور في ما يخص الوجود الفلسطيني وحقيقة أن شروطه ما انفكت تزداد سوءاً.

وعلى هذه الخلفية يمكن فهم المحاولة الأخيرة في التقدم للاعتراف بدولة فلسطين في الأمم المتحدة وحشد الرأي العام خلفها، حيث إن الداعين إليها لجأوا إلى أروقة وممرات المباني الحكومية ومكاتب المسؤولين في مختلف الحكومات، من واقع باتوا متأكدين بأن لا مكان لأفعالهم فيه. وهنا بالضبط ما يجعل من عملية الاعتراف هذه خطوة تنحصر في حيز الشعرية أكثر من كونها واقعية، فالحيز الفعلي لقيام هذه الدولة بمهامها الأساسية تجاه «مواطنيها» أشبه بالغائب. باختصار، كون السعي وراء الاعتراف بدولة فلسطين ناجماً عن عدم القدرة في التأثير على الحقائق على أرض الواقع، وتغييرها، لا يمكن لهذه الدولة أن تتحقق إلا مجازاً أو على المستوى الافتراضي.

من هذا المنطلق يمكن اعتبار هذا الاعتراف ليس فقط كخطوة شعرية، إنما صورة شعرية للحقيقة المؤلمة، حيث يستمر غياب حق الإنسان في ذلك الجزء من العالم في العيش بحرية وبعيداً عن جميع أشكال الاضطهاد. إن الاعتراف الحالي بدولة فلسطين في الحقيقة، لا يتعدى حدود الدعم، هذه المرة المعنوي وليس فقط المادي كما هو الحال في غالبية الأحيان، الذي تقدمه دول العالم من حين إلى آخر إلى الفلسطينيين. في هذه الأثناء، بهذا الاعتراف، أو بدونه، ما برحت الأمور على ما هي عليه في ما يتعلق بشرط الوجود الفلسطيني- تزداد سوءاً كل يوم ومنذ عقود بلا كلل.

كريستوفر هيتشينز

إسرائيل غير قابلة للعيش

فخري صالح

يقول الكاتب والناشط السياسي كريستوفر هيتشينز، «أشعر بالظلم لكوني سأهدر الكثير من الفرص. لقد كانت لديّ خطط حقيقية للعقد التالي من حياتي، إذ عملت بجدّ واجتهاد طوال عمري لكي أجني الثمار فيما بعد. ألن أتمكن حقاً من العيش لأشهد زواج أبنائي؟ لأرى مركز التجارة العالمي يرتفع شاهقاً مرة ثانية؟ لأقرأ على الأقل ـ إن لم أكن لأكتب ـ نعي أوغاد مسنين مثل هنري كيسينجر وجوزيف راتزينجر؟» وهو يتتبع في كتابه «الموت»، الذي كتبه كفصول متعاقبة نشرت في السنة الأخيرة من حياته في مجلة فانيتي فير Vanity Fair الأميركية التي كان يعمل كاتباً فيها، علاقته مع مرض سرطان المريء الذي أصابه وأدى إلى وفاته، محلقاً في نثره الإنجليزي الساحر في مواجهة الموت المحقق الذي ينتظره. وهو يقوم بتأمل معنى الفناء دون أن تكون لديه أية أوهام ميتافيزيقية، مصراً على مواقفه الحياتية التي جعلته شخصية إشكالية في الثقافتين البريطانية والأميركية، خصوصاً فيما يتعلق بسجاله حول الله والإنسان في كتابه «الله: كيف سمم الدين كل شيء»، وكذلك تحوله في تسعينيات القرن الماضي من صفوف اليسار إلى الدفاع المتحمس عن سياسات جورج بوش الابن والحروب التي شنها في العراق وأفغانستان.

يحتل كريستوفر هيتشينز Christopher Hitchens الكاتب والصحافي البريطاني المولد الذي توفي في منتصف شهر كانون أول/ديسمبر 2011:، الأميركي الجنسية باختياره الشخصي (لأسباب تتصل بعدائه للنظام الملكي البريطاني وتفضيله شكل الدولة الجمهوري على الطريقة الأميركية) مكانة خاصة في الصحافتين البريطانية والأميركية، فهو - باعتراف محبيه وكارهيه- واحد من الصحافيين والكتاب الأكثر مقروئية في مسقط رأسه، كما في أميركا، كان يثير، على الدوام، الكثير من الجدل حول ما يكتب ويقول، سواء حول قضايا السياسة أو الثقافة أو الجدل الديني اللاهوتي الذي اندلع منذ سنوات حول مفهوم الدين والألوهية دافعاً علماء ونقاداً وأكاديميين وباحثين في اللاهوت إلى المشاركة في هذا النقاش المحتدم حول الدين في المجتمعات المدنية المعاصرة. وقد بدأ هيتشينز حياته الثقافية ومسيرته الصحافية كاتباً يسارياً شاباً لافتاً للانتباه بمعرفته الواسعة ولغته السجالية رفيعة المستوى التي تنكر بكتاب من طراز جورج أورويل وصول بيللو، وهما في الحقيقة من آبائه الروحيين في عالم الكتابة والرؤية والتصور الأيديولوجي للعالم. وقد عمل، منذ ذلك الحين، في عدد من المجلات البارزة في بريطانيا وأميركا، مسهماً في الكتابة لـ: الأتلانتيك، وفانيتي فير، وسليت، ووورلد أفيرز، وفري إنكوايري، وذانيشن. وقد ألف، إلى جانب مقالاته التي جمعها في عدد كبير من الكتب، كتباً عن جورج أورويل، وتوماس جيفرسون وهنري كيسنجر.

لكن الشاب اليساري، في فترة الدراسة الجامعية في جامعتي كمبريدج وأكسفورد، والعضو فرع الشباب في حزب العمال البريطاني (الذي طرد مع مجموعته التي قيل إنها سعت إلى تخريب فكر حزب العمال)، بدأ يتجه في بداية تسعينيات القرن الماضي نحو أفكار المحافظين الجدد في أميركا، مبرراً حصار العراق، واحتلال أفغانستان، ثم احتلال العراق عام 2003، والحرب على الإرهاب.

اللافت في مسيرة هيتشينز، الذي تمتع في الثمانينيات بصداقة إدوارد سعيد وشارك معه في تأليف كتاب بعنوان «لوم الضحايا» (1988)، أنه ظل، وحتى هذه اللحظة، بقي منافحاً عن القضية الفلسطينية ومعادياً شرساً للصهيونية



هيتشينز: لن يكون أحد قادراً على محو مشهد ميدان التحرير من ذاكرة العرب

عاداً إياها «حركة شبه دينية، شبه قومية، شبه عرقية، وأيديولوجية متطرفة» ضارة باليهود، قائلاً إنه أفضل بالنسبة لليهود أن يشاركوا في تطوير المجتمعات العلمانية المدنية التي تضمهم إلى جانب الأعراق والقوميات والديانات الأخرى. وقد شن هيتشينز في كتاباته ومحاضراته حملات متواصلة على ما فعلته إسرائيل بالفلسطينيين، مصرحاً أن إسرائيل، بسبب طبيعة نشأتها وتكوينها الديموغرافي وموضعها الجغرافي، هي دولة غير قابلة للعيش ومواصلة الوجود، ما جعل وسائل الإعلام الصهيونية تصفه بأنه «معاد بارز للصهيونية» رغم كونه متحدراً من أصول يهودية.

نظرة هيتشينز إلى المسألة الفلسطينية، وموقفه المعادي للصهيونية، لم ينسحبا على موقفه من الإدارة الأميركية في زمن جورج بوش الابن، وأفكار المحافظين الجدد الخاصة بـ«الحرب على الإرهاب» و«سياسة التدخل» في دول الشرق الأوسط لفرض الديموقراطية؛ فهو أصبح، على خلاف تكوينه الأيديولوجي ورؤيته اليسارية للعالم، منافحاً عنيداً عن سياسات المحافظين الجدد، وعلى رأسهم بول وولفوفيتز، وناقداً غاضباً لسياسات اليسار الأوروبي والأميركي الذي اتهمه بالدفاع عن الدكتاتورية واتخاذ مواقف اعتذارية تبريرية لما فعله أسامة بن لادن والقاعدة سواء في 11 أيلول/سبتمبر 2001 أو قبل ذلك وبعده في إفريقيا وأوروبا وأفغانستان والعراق. لقد مثلت مواقف اليسار هذه قطيعة حادة بين هيتشينز وأصدقائه في اليسار البريطاني والأميركي، فقطع علاقته بمجلة ذانيشن The Nation الأميركية التي تعبر عن آراء هذه المجموعة من مثقفي اليسار الذين شنوا حملات ضارية ضد سياسة إدارة جورج بوش الابن في حربه على الإرهاب واحتلاله أفغانستان والعراق.

ما يلفت الانتباه في تحولات هيتشينز الفكرية أنه في كتابه «دون أي شك» Arguably، الذي صدر في السنة الأخيرة من حياته، يعيد النظر في هذه المرحلة من تحولاته الفكرية، مصراً على رؤيته للأوضاع الجيو سياسية في العالم، خصوصاً فيما يتعلق بالإرهاب وما سماه في يوم من الأيام «البن لادنية»، مقارناً بين نموذج محمد عطا، الذي دفعته حماسته الدينية وغضبه العقائدي إلى قتل آلاف من البشر في برجي التجارة العالمي، وبين نموذج محمد البوعزيزي الذي أشعل النار في جسده تعبيراً عن الرغبة في عيش أفضل لشعبه التونسي. يرى هيتشينز في هذا الفارق، بين التضحية بدافع عقائدي والتضحية بدافع مدني، الذي يمثل توقاً إلى الديموقراطية والعدالة الاجتماعية والعيش بكرامة، ترياقاً ضد التطرف والإرهاب، اللذين تبنتهما القاعدة. «لقد رغب (البوعزيزي ورفاقه) أن يعيشوا عيشاً أفضل من حياة الأقنان التي تجبرهم على عيشها نخبة حاكمة محتضرة آيلة للزوال». وهو يسوق المديح لما حدث في «الربيع العربي» قائلاً إن ما فعله العرب يمثل تفضيلهم الموت الذي يعشق الحياة على الموت في الحياة، وتشديدهم على المواطنة والطابع المدني للعيش. «سوف تتراجع الأمواج، وتتغير الخضرة ليحل الغبار واللون البني الكالح مكانها، لكن لن يكون أحد قادراً على محو مشهد ميدان التحرير من ذاكرة العرب.»

تلك هي الأمثولة التي يستخلصها هيتشينز من ربيع العرب، رغم تعويله على التحولات البيروقراطية الصغيرة في بناء الدولة المدنية القادرة على هزيمة التطرف والإرهاب والتعصب العقائدي والطائفي.



الأيام الثقافية الجزائرية بالمغرب

ثقافة مفتوحة وحدود مغلقة

الجزائر - نوّارة لحرش

احتضنت الرباط، مؤخراً، الأيام الثقافية الجزائرية، واحتفى المغرب بالبلد الشقيق، رغم الأبواب الموصدة بينهما. التظاهرة جاءت في إطار تمتين علاقات التعاون الثقافي بين المملكة المغربية والجزائر، وذهبت الجزائر إلى جارتها المغرب بترسانة فنية وثقافية، تكونت من أكثر من 114 مشاركاً، في المسرح والأدب والسينما والرقص والفن التشكيلي. على أمل أن تقرّب الثقافة بين بلدين باعدت بينهما السياسة.

هذه الخطوة الثقافية التي جاءت في ظل الحدود المغلقة والخلافات السياسية، أسالت حبراً كثيراً في صحافة البلدين، وفي أوساط المثقفين والأدباء. فمنهم من استبشر خيراً واعتبرها فرصة لتعزيز التعاون والتقارب الثقافي وبأنها قد تستثمر في اتجاه فتح الحدود، ومنهم من استغرب أن يحدث تقارب ثقافي في وقت تبقى فيه الحدود مغلقة.

حول الموضوع تحدث الروائي عبد الغني بومعزة قائلاً: «المغرب والجزائر شعب واحد، بلغة واحدة. اللهجة المغربية العامية هي ذاتها الجزائرية، مع بعض الفروق البسيطة، دون أن أتحدث عن اللغة العربية مروراً بالهوية المكانية والتاريخ ما له وما عليه، يعني تقريباً الجزائر والمغرب شعب واحد قسمته، بعنف ودموية، الكولونيالية، وزادت الحسابات الضيقة في أعلى هرم السلطة من الفجوة وعمقت من هذه الحدود». ويضيف صاحب رواية «الأميرة والغول»: «الثقافة ستقرب، بشكل من الأشكال، بين الشعبين والبلدين شريطة وضع استراتيجية واضحة على المدى البعيد، كالأيام الثقافية الأخيرة على سبيل المثال لا الحصر، ومن الأفضل للنخب أن تقوم بهذه المهمة لأنها الأعلم بالوضع. بالطبع التقارب والحوار بين الطرفين ليسا بمعجزة لأن ما يجمعنا أكثر مما يفرقنا».

من جهته، يتحدث الكاتب عمر عيلان عن تقارب متواصل بين البلدين رغم الحدود المغلقة منذ 1994 قائلاً: «أنا لا أرى أن هناك حالة من التشنج في العلاقات البينية، وتأتي الأيام الثقافية الجزائرية، التي أُقيمت في المغرب مؤخراً، لتعطي دفعاً أكبر لعوامل التواصل القائمة أصلاً منذ مدة، بين فعاليات جامعية وأكاديمية كثيرة ومتعددة، فالكثير من أساتذة الجامعة الجزائرية يزورون سنوياً المغرب، كما أن هناك أيضاً مشاركات لجامعيين من المغرب في مختلف الأنشطة والملتقيات الجامعية في الجزائر». عيلان أنهى كلامه لـ لدوحة بنبرة متفائلة بدور الثقافة وبما يمكنها أن تقدمه وتفعله من تقارب، مع إمكانية وضرورة استثمارها خدمة لتمتين العلاقات الثنائية. في السياق نفسه، يرى الكاتب والمترجم عميّر بوداود أن ما يجمع الشعبين من أواصر الهوية والتاريخ المشترك لا يمكن أن تفسده السياسة، إذ يقول: «لا يختلف اثنان على ما للثقافة من دور وأهمية في بناء جسور التواصل بين الشعوب، وبالتالي، فإن من شأن حدث ثقافي مهم كالأيام الثقافية الجزائرية بالمغرب الشقيق أن يُخفف من وطأة السياسة المهيمنة على المشهد الإعلامي خاصة في تصور الواقع الحالي للعلاقة بين البلدين، ويحاول من جهة أخرى رأب الصدع وترميم شروخ إفرازاتها السلبية على الشعبين»، ويضيف بوداود: «عندما يكتشف المواطن، من هذا البلد أو ذاك، وهو يتابع الفعاليات الثقافية بزخمها وتنوعها، مقدار التقارب الذي يربط الثقافتين في روحها ووجدانها، ستترسخ لديه القناعة التامة أن ما يجمع الشعبين من أواصر الهوية والتاريخ المشترك، لا يمكن أن تفسده السياسة بأي حال من الأحوال». ويختتم بوداود حديثه عن الحدود التي ما تزال مغلقة: «أعتقد أن الاستفادة من فتح الحدود ستمس كافة مناحي التقارب الإنساني بين الشعبين الشقيقين، أنا كجزائري أطالب بالتأكيد وبإلحاح بفتح الحدود بين البلدين».

في المؤتمر الدولي لاتحاد كتاب آسيا وإفريقيا:

جدل حول الدستور



القاهرة- سامي كمال الدين

وسط أجواء خيمت عليها المليونيات المؤيدة والأخرى المنددة بقرارات الرئيس الدكتور محمد مرسي، وبين التأكيد على أهمية أدب المقاومة الفلسطينية والإشادة بحصولها على صفة بلد مراقب في الأمم المتحدة، اختتم المؤتمر السادس لاتحاد كتاب إفريقيا وآسيا فعالياته في القاهرة (7 - 10 ديسمبر/كانون الأول).

مثلما اختلفت القوى السياسية على مشروع الدستور في مصر، اعترض محمد البدوي رئيس اتحاد كتاب تونس، وعز الدين حمروش نائب رئيس اتحاد كتاب المغرب على المادة الثانية من دستور الاتحاد المتعلقة بتثبيت مقر اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا بالقاهرة، لأن هذا - برأيهما - يتعارض مع المادة 12 التي تقر بأن يكون الأمين العام من دولة المقر. كما حدث اختلاف أيضاً حول المادة الخامسة، المتعلقة بصلاحيات الرئيس والأمين العام، ومدى أحقية الرئيس في حضور اجتماعات الأمانة العامة، واختلف بعض الأعضاء أيضاً حول المادة الثامنة وآلية انتخاب الرئيس، حيث اقترح ممثل كتاب الكويت أن يتم انتخاب الرئيس كل ثلاث سنوات، مع انعقاد المؤتمر من الدولة المستضيفة للمؤتمر، ولكن آخرين قالوا إن هذا يتعارض مع المادة السابعة التي تنص على ضرورة أن يكون رئيس المؤتمر أحد الأدباء المشهورين، وربما تستضيف المؤتمر دولة صغيرة لا يوجد بها أدباء مشاهير، وحلاً لهذه الأزمة تم إلغاء شرط شهرة الأديب عالمياً كرئيس للمؤتمر، ويكون استضافة المؤتمر بالتناوب بين قارتي آسيا وإفريقيا.

وتم على هامش المؤتمر نفسه، تخصيص جائزة تحمل اسم فلسطين، وذلك بناء على اقتراح وفد فلسطين، وسيقوم الاتحاد بوضع شروطها والإجراءات المنظمة لها لاحقاً، ووافق المؤتمر على تولي العراق رئاسة مكتب تنمية الموارد والإيرادات الخاصة بالاتحاد، وقد ترشحت كل من العراق وفيتنام لاستضافة الدورة القادمة للاتحاد، المنتظرة الربيع القادم.

المؤتمر الذي انطلقت فعالياته من دار الأوبرا المصرية، شارك فيه ممثلون عن 60 دولة إفريقية وآسيوية، من بينهم 70 كاتباً وأديباً مصرياً، وتم اختيار مصر لتكون المقر الدائم للأمانة العامة، وبالإجماع انتخب أعضاء الاتحاد الكاتب محمد سلماوي أميناً عاماً، وانتخبوا ثلاثة نواب للأمين العام من فيتنام والأردن وأوغندا. واجتمع محمد سلماوي مع الوفود المشاركة بالمؤتمر لوضع مقترحات بتشكيل هيئة المكاتب التي نص عليها دستور الاتحاد، ودارت النقاشات حول مجموعة من النقاط أهمها إنشاء مكتب خاص بالترجمة، وكان صاحب الاقتراح الدكتور حلمي الحديدي الذي شارك في الاجتماع بصفته رئيس منظمة شعوب آسيا وإفريقيا التي أصبحت عضواً مراقباً بالاتحاد، كما أضاف اقتراحاً آخر يقضي بإنشاء مكتب خاص بالإعلام، واقترح رئيس اتحاد كتاب السودان أن تضم هيئة المكاتب مكتباً للنشر والدراسات والبحوث.

فيما اقترح اتحاد كتاب النيجر وأوغندا إنشاء مكتب خاص بفض المنازعات وحل المشكلات، ومكتب للنشاط الثقافي، ومكتب للتراث الشفاهي يؤرخ لحركة التحرر الجماعي، كما طالب الدكتور حلمي الحديدي بعودة إصدار مجلة «لوتس» والتي كانت تصدر بثلاث لغات: العربية والإنجليزية والفرنسية.

تاريخياً، تزامنت نشأة الاتحاد عام 1958 في مدينة طشقند مع حركة التحرر في القارتين ضد الاستعمار، حيث عقد مؤتمره الأول بحضور بعض كتاب آسيا وإفريقيا الذين عبروا عن رغبتهم في تشكيل اتحاد يعبر عن ضمير الشعوب الآسيوية والإفريقية، وتم نقل مقره الدائم إلى القاهرة عام 1962، رحلة طويلة قطعها الاتحاد خلال فترة زمنية تتخطى نصف قرن من الزمان منذ نشأته وحتى توقفه عام 1988 بمؤتمر تونس، لأسباب سياسية، رافقت انهيار الاتحاد السوفياتي.



سيناريوهات المستقبل في مصر

حسين محمود

الذي ينظر إلى حال مصر هذه الأيام يثور في ذهنه السؤال البديهي والتقليدي: ما الحل؟ ما هي سيناريوهات المستقبل؟

والسيناريو كلمة تطلق عادة على ترتيب المشاهد في الأفلام، حيث يصمم السيناريست تتابع اللقطات والمشاهد التي تتألف فيما بينها وتكون المنتج النهائي وهو الفيلم الذي نراه على الشاشات. ولكن سيناريوهات المستقبل هي نوع من الدراسة العلمية السياسية غير شائعة في بلادنا ولكنها موجودة في بلاد أخرى، حيث يقوم الخبراء بتحليل الواقع وتحديد مؤشراته وميوله ودوافعه، والتنبؤ بالمستقبل القريب والبعيد، وتهدف هذه الدراسات إلى وضع الخطط والاستراتيجيات المستقبلية في جميع المجالات، بداية من الزراعة والصناعة وانتهاء بالحرب ضد أي طرف خارجي، ناهيك عن احتمالات الأخطار والكوارث الطبيعية. ومن المؤكد أن بلداً مثل أميركا لابد أن لديها خططاً لمواجهة احتمال أن يضرب نيزك كوكب الأرض، وكان لدى الاتحاد السوفياتي السابق خطة متكاملة لمواجهة أي عدوان نووي محتمل، بما في ذلك المخابئ تحت الأرضية المبطنة بالرصاص، وهناك طائرة مشهورة عليها مفاتيح الأسلحة النووية تسمى «طائرة يوم الدينونة» يهرب عليها الرئيس الأميركي ومعه شفرات السلاح النووي حال وقوع كارثة تمنعه من البقاء على الأرض لإدارة بلاده.

أما سيناريوهات المستقبل في مصر فلا أعتقد أنها مطروحة حتى الآن على أي مستوى. ولكن دعونا نفكر في بعض الاحتمالات التي يمكن أن تطرأ وتتحدد بموجبها علامات على المستقبل القريب للنظام السياسي الذي قد يقود مصر وينهي حالة التوتر والاضطراب السياسي الحالي. إن القوى السياسية أو القوى التي يمكن أن تؤثر على الواقع السياسي الحالي تنقسم إلى قسمين رئيسيين ناشئين عن تجمع أقسام فرعية أكثر من أن تحصى على وجه الدقة:

- التيار الأول يتمثل في «الإسلام السياسي»، والثاني «في التيار المدني»، والإسلام السياسي في مصر يتألف من جماعة «الإخوان المسلمون» والسلفيين والجهاديين، وأحزاب دينية ترتدي عباءات غير دينية مثل الأحزاب التي جاء على رأسها أعضاء سابقون في جماعات الإسلام السياسي، مثل عبد المنعم أبو الفتوح وحزب مصر القوية وعمرو خالد وحزبه أيضاً، وعصام سلطان في حزب الوسط إخواني الطابع. وبينهم روابط معلنة وروابط غير معلنة وتحالفات استراتيجية وأخرى تكتيكية، وانفرادهم بالسلطة لا يؤمن للبلاد نوعاً من الاستقرار، فهم ميالون للخلاف والاختلاف فيما بينهم، وهو خلاف واختلاف يأخذ بعداً عقائدياً يجعله صعباً على السيطرة وعنيفاً في الممارسة، فإذا انفردت جماعات الإسلام المتحالفة بالسلطة ستكون الخطوة القادمة هي الاعتراك والاحتراب فيما بينها هي الأقرب إلى التوقع. فإن دانت السيطرة لهذا الاتجاه يمكن أن نتوقع أن يبدأ صراع داخلي فيما بينها لن يكون أقل حدة من الصراع الحالي بين التيارين الرئيسيين.

- أما التيار المدني فهو يضم أحزاباً من أطياف مختلفة ما يفرق بينها أكبر مما يجمع بينها، ففيهم اليسار بأطياف متعددة ما بين الاشتراكي والشيوعي والاشتراكي الديموقراطي، ومنهم الناصري وهو «اشتراكي مصري على منهج عبد الناصر»، وفيهم أحزاب وسط وهي كثيرة العدد غير محددة الملامح، تأخذ بالعدالة الاجتماعية في إطار اقتصاد السوق،



وهي تقترب إلى اليسار في فرعها الراديكالي (يسار الوسط) وتقترب إلى اليمين في فرعها الليبرالي (يمين الوسط). ثم اليمين، والذي خرجت منه الأحزاب الدينية حتى لم يتبق فيها سوى النزر اليسير الذي يرتبط بعلاقات مصالح اقتصادية وتجارية ويتألف من مجموعة من رجال الأعمال غالباً ما لا تجد الوسيلة المناسبة لتمثيلها السياسي سوى الآراء المتفرقة والتي أحياناً ما تكون متطرفة، وتميل هي أيضاً إلى الحلول العنيفة الأقرب إلى الفاشية، وهنا هو سر قربها من اتجاهات الإسلام السياسي. ووصول التيار المدني هو الآخر لا يمكن أن يعتبر مبشراً بالاستقرار السياسي، بل يمكن أن يكون بداية لصراع سياسي قد يطول لعقود عديدة، ولكنه سوف يكون صراعاً تحكمه قواعد الديموقراطية السياسية ويقطف ثمار الصراع فيه المواطن العادي باعتباره الناخب الذي يعطي الحياة لاتجاه ويقضي على آمال الآخر، والصراع في هذه الحالة تنافسي، والمنافسة بطبيعتها تصب في مصلحة جودة الخدمة المقدمة للمستخدم النهائي، وهو في هذه الحالة المواطن.

وبين التيارين الرئيسيين هناك قوى غير ممثلة سياسياً، وهي «حزب الكنبة الشهير» ولا أطماع له في الحكم، ولكن قد يكون مؤثراً في تغليب طائفة على أخرى إذا تخلى عن دور «الجوقة» التي تعلق على الأحداث ولا تتدخل فيها. وبعض رجال الأعمال، وخاصة المشروعات الصغيرة ومتناهية الصغر المشغولة بأكل العيش، مهما كانت الظروف، ولها أطماع غير سياسية ولكنها مبررة، ولها وجود كبير في الشارع، ولها تأثير محافظ على المستويين السياسي والاجتماعي. ولكن أهم القوى غير الممثلة سياسياً هي المؤسسة العسكرية، وهي أقوى مؤسسة في مصر وأكثرها استقراراً، وهي قوية اقتصادياً وعسكرياً وتنظيمياً، فيها عناصر الولاء والتركيب الهرمي الصارم وتتميز بأنها تمثل «الأمل» الدائم عند اشتداد الأزمة بالشعب، فإذا أتعبه شيء يطلب تدخل الجيش، وعندما يتدخل الجيش في شأن عام في مصر لا تستطيع أي مؤسسة أخرى أن توقفه. وهذه القوة غير الممثلة سياسياً هي التي احتلت قمة السلطة السياسية دائماً في مصر، حتى أيام المماليك الذين كانوا بمثابة عساكر لهم تربية حربية، ثم محمد علي وهو عسكري في الجيش التركي، وسلالته التي سارت على نهجه، ثم النظم التي أعقبت ثورة 52 وحتى مبارك. ولم يغب الجيش عن السلطة سوى في الشهور الخمسة التي حكم فيها الرئيس المدني المنتخب محمد مرسي.

من هذه القوى ليس هناك قوة جاهزة للحكم في مصر عدا سلطة الإسلام السياسي والجيش، وكلاهما اختيار يبعد بمستقبل عن المسار الديموقراطي، أما التيار المدني فهو الأمثل للمستقبل، ولكنه لم يصبح بعد جاهزاً ومؤهلاً لطرق أبواب المستقبل.

السيناريو القريب لحل أزمة الاضطراب السياسي في مصر هو أن يستمر الإخوان المسلمون في سدة الحكم بهدف التمكين من إقامة الدولة التي يمكن أن تصبح «أممية وتوسعية» طبقاً لما هو معروف في أدبيات الجماعة عن دولة الخلافة، أو تكون قومية دينية الطابع تهدف إلى إقرار أسلمة الدولة في جميع شؤونها. والاحتمال الأبعد هو أن تدفع الدولة في ظل الإخوان إلى بناء توافق وطني، حتى ولو انتهت الأزمة الطارئة الحالية إلى نوع من التوافق. وسوف تعتمد دولة الإخوان على «الشعب» باعتباره محافظاً في أغلبيته ودينياً بالفطرة والتاريخ ونوعية التعليم والثقافة السائدة التي ينجح فيها دائماً الاستقطاب إلى تغليب أحد القطبين بأغلبية ساحقة على الطرف الآخر، ولم يعرف التاريخ من قبل في مصر انتصاراً للقطب المدني على هذا المستوى الشعبوي. ولكن لن يكون لدى دولة الإخوان موانع في بناء توافق مرحلي تكتيكي ينهي الأزمة الحالية ولكنه سوف يحصن إلى حد بعيد خطواتها القادمة اعتماداً على إتعاب الشعب من الاحتجاج والتظاهر.

الخيار الآخر هو استيلاء الجيش على السلطة وتدشين فترة انتقالية جديدة عسكرية تستنسخ تجارب الحكم الوطني العسكري الذي لم تتحدد في مصر على نحو خاص ملامح أيديولوجية له، ما بين نظام يهتم بالعدالة الاجتماعية على حساب الديموقراطية عند عبد الناصر ونظام يهتم بالسوق على حساب الديموقراطية أيام السادات، ثم حكم يغلب عليه الفساد السياسي والمالي والإداري دون ملامح أيديولوجية يمكن التعرف عليها. ولا أحد يضمن كيف سيكون عليه أي حكم عسكري قادم، ولكن تبدو البلاد بحاجة إلى بطل قومي كاريزمي يمكن أن يظهر من بين صفوف الجيش يعيد ديكتاتورية عسكرية تضبط أداء المرحلة الانتقالية وتنقذ البلاد من الفوضى.

معضلة فرق التوقيت

الجَمَل في وجه الحاسوب

د. عمار علي حسن

بعير في وجه حاسوب. هكذا ظهر الفارق بين ثوار يطلقون غضبهم عبر أحدث ما جاد به العلم في مجال الاتصالات، وسلطة أرسلت إليهم الجمال والبغال لتدوسهم في ميدان التحرير، فعادت الدواب القهقرى وهي تحمل على ظهورها بقايا رجال مبارك، لتلقيهم في الدرك الأسفل من التاريخ، لكنها لم تلبث أن عادت من جديد وعلى ظهورها رجال جدد، يرتدون في معاصمهم ساعات حجرية، وينفخون في الرمل، متوهمين أن بوسعه أن يغطي على الطمي، ويأخذ البلاد والعباد إلى القرون الغابرة.

هو إذاً «فرق توقيت» يجسد ويمثل المعضلة الرئيسية التي تعاني منها مصر الآن بعد مرور سنتين على ثورتها المجيدة، فارق بين من آمن منذ اللحظة الأولى بأنها ثورة لا بد أن تحدث تغييراً جذرياً، وتكنس في طريقها ركام الفساد والاستبداد، وبين من اعتبرها فرصة تاريخية ليجلس على كراسي الحكم ثم يدير ظهره لكل شيء، دماء الشهداء وحاجات البسطاء، ورؤى الأذكياء، وأحلام الشعراء.

وفارق بين من يرى أن التقدم هو الارتفاع إلى أعلى والسير إلى الأمام ومزاحمة الكبار على عظائم الأمور والأماكن والمكانات، ومن يتوهم أنه الهروب إلى دهاليز الماضي والعودة إلى الخيمة وريح السموم وصليل سيوف يراوح بين نعرة القبيلة وبين التوهم بأن العقيدة تحتاج إلى حراس، يزهقون الأرواح في سبيلها.

وفارق أيضاً بين من يؤمن بأن الأمر الطبيعي هو أن يدخل التنظيم في عباءة الدولة وبين آخر يعتقد أن بوسعه أن يحشر الدولة في عباءة التنظيم. الخيار الأول طبيعي وحقيقي ومبرر ومفهوم لاسيما في بلد كبير وعريق مثل مصر، استطاع عبر تاريخه المديد أن يهضم ثقافات ويذيبها، ويطوق نوايا سيئة ويهزها حتى تتآكل ويفرغها تباعاً من مضمونها. وهو مبرر أيضاً لأن كل الذين أنصتوا إلى الإخوان قبل الثورة ظنوا أن ما يحول بينهم وبين الدخول تحت طائلة الدولة هو وجود نظام مستبد فاسد يتربص بهم، لكن ها هم يجلسون مكانه ويحوزون ما هو أوسع من سلطاته ومع هذا يصرون أولاً على أن تبقى جماعتهم فوق الدولة أو بعيداً عنها أو دولة أخرى داخلها، ويصرون ثانياً على أن تأتي الدولة نفسها راكعة عن طيب خاطر وهي مغمضة العينين رافعة يديها في استسلام ثم تهرع لتتدثر بعباءة الجماعة على صغر حجمها واهترائها لو علم أصحابها.

أما الخيار الثاني فيثير السخرية، ففضلاً عن أنه ينم عن روح متوثبة للطغيان والاستحواذ ونفس شرهة تواقة للخطف والابتلاع، فإنه مستحيل تطبيقه، فلا الجماعة لديها مشروع لاستيعاب الدولة أو حتى إدارتها، ولا لديها من الخبرات والكوادر من بوسعهم أن يصنعوا قراراً رشيداً، أو يرتبوا أحوال الناس ومعاشهم على سنن الكفاية والعدل والرفاه. بل بدا شعارها الأثير «نحمل الخير لمصر» موضع تهكم شديد وجارح، فيما اختفى شعارها التاريخي «الإسلام هو الحل» بعد أن أدى دوره في الاستعمال السياسي الواقعي والعملي المتنصل من أي حمولات للمبادئ والقيم والمصالح العامة.

لكنه العناد، الذي يورث الكفر، يدفع الجماعة، بعد أن صدَّرت بعض رموزها في العقود الفائتة ليرسموا لها صورة معتدلة، كي تدخل هي تحت عباءة الزمن القديم، وتجري عليها معادلة «فرق التوقيت» بعد أن تحالفت مع التيار السلفي، الذي يعيد كل شيء إلى مكان أو زاوية راكدة ينقسم فيها العالم إلى فسطاطين، ويعاد من جديد وضع الجمل في وجه الحاسوب.

والإخوان لن يقروا بهذا، كعادتهم، وينكرون أن يكون ما يميلون إليه قديم إلى هذه الدرجة، ويزحزحون التوقيت ولو على مستوى الشكل، إلى عهد أقرب، لنجد فيه أن من يقف في وجه الحاسوب ليس بعيراً بل «نورج» يجاهد في سبيل أن يؤدي دوره، متغافلاً عن أن الإنسانية قد عرفت أحدث



محمد مرسي



حسني مبارك .. ماضٍ يرث ماضياً

ميكنات الزراعة والحصاد.

العودة إلى الوراء ظاهرة في «الدعاية الإخوانية» التي لم تدرك حتى الآن أن العالم تحول إلى حجرة صغيرة، وأن أسلوب جوبلز في ترويج الأكاذيب وتشويه الخصوم والمنافسين وإرهابهم لم يعد يصلح أن يعيد شعب غضب وثار، إلى القمقم. وعلى الوجه الآخر فإن الدعاية الإيجابية لصالح السلطة، والتي تحاول أن تصور رئيس الدولة على أنه ولي الأمر الذي تجب طاعته في المنشط والمكره، لا تلقى قبولاً لدى شعب يتابع قصص وحكايات المهانة التي يكابدها رئيسه السابق في سجنه، وهو الذي ظن أنه في عصمة من المحاسبة والمساءلة وأن كل شيء يجري وفق مشيئته.

كما أن «النموذج المملوكي» الذي يرهن الدولة لصالح أمراء الجند، ليس له محل من الإعراب ولا الوجود، ولا يمكن لمجتمع حلم ببناء مؤسسات حديثة، تعزز المسار الذي بدأه محمد علي وراكم عليه من جاء بعده، أن يتواءم مع طريقة قروسطية في الإدارة والتسيير، أو يقبل أن يقوم رجال السلطة بالحديث عن تسليح شباب تابعين لهم كي يدافعوا عن أنفسهم أو عن مقرات جماعة الإخوان وحزبها.

وظهر فرق التوقيت أيضاً في نظرة الإخوان إلى مؤسسات الدولة، فالجماعة لا تستوعب مقتضيات ومتطلبات الدولة الحديثة، التي تفرض فصلاً تاماً بين السلطات الثلاث، وتحاول أن تسعيد موقع الحاكم في القرون الوسطى، الذي يهيمن على كل شيء. وقد ظهر هذا في تصرف الدكتور مرسي حين أراد أن يضع يده على القضاء بعد أن امتلك السلطتين التنفيذية والتشريعية. وقد برر له أحد الدعاة هذا بالقول: «كان الرسول صلى الله عليه وسلم يعين القضاة ويعزلهم وسلك الخلفاء مسلكه في هذا»، وهي اللغة ذاتها التي يتحدث بها بعض السلفيين سواء في تأييدهم للرئيس، أو في مواجهتهم للمختلفين معهم فكرياً وسياسياً، بل إنهم يغلظون عليهم ويتوهمون أن العلاقة معهم هي ذاتها التي كانت تربط بين المسلمين الأوائل وكفار مكة أو يهود المدينة، وهذا ليس زعماً ولا ادعاء إنما تصور مستخلص من تصريحات السلفيين وأحاديثهم وكذلك تصرفاتهم المتتالية.

ويتجلى فرق التوقيت أيضاً في أسلوب إدارة التنازع، إذ ابتعدت جماعة الإخوان عن الطرق القانونية والمؤسسية في هذا الشأن ولجأت إلى أسلوب بدائي، تمثل في دفع ميليشيات لحصار المحكمة الدستورية العليا ومدينة الإنتاج الإعلامي وفض اعتصام الثوار أمام قصر الرئاسة، والتهديد باقتحام مقرات أحزاب المعارضة وحرق مقرات الصحف المستقلة والحزبية وإعداد قوائم اغتيالات لكتاب ومثقفين وإعلاميين وساسة.

وقد بدا جلياً عقب نجاح الثورة في الإطاحة برؤوس نظام مبارك أن جماعة الإخوان ليست راغبة في التقدم إلى الأمام من خلال شراكة وطنية كاملة مع القوى الثورية والمدنية، بل رجعت خطوات إلى الخلف بتحالف مع السلفيين، ربما لأنها اعتقدت أنهم القوة الأكبر على الساحة، أو لأن قادة الجماعة الحاليين قد تسلفوا بالقدر الكافي الذي يجعلهم لا يجدون أي غضاضة في أن يضعوا أيديهم في أيدي أصحاب تصور يبتعد كثيراً عن ثقافة المصريين وقيمهم الحضارية وطرائق عيشهم وطبيعتهم الدينية الوسطية المعتدلة. وفي تصرف الإخوان هنا غياب لإدراك فروق التوقيت بين ما يريده الشباب، وهم القوة الرئيسية في الثورة، وما تريده الجماعة التي لا هم لها ولا صناعة سوى السيطرة على الحكم بأي طريقة، ولو على حساب ما تبقى من مشروعها.

وتم تكريس فرق التوقيت هنا في مشروع الدستور، الذي جاء ترجمة قانونية واضحة وفاضحة لخطة «التمكين» التي وضعتها الجماعة في تسعينيات القرن المنصرم، وهي حزمة من الإجراءات التي تقوم على التسلل إلى مؤسسات الدولة والاستيلاء عليها، ولو على مهل، ثم جاءت الثورة لتدفع الإخوان إلى التسريع في تحقيق هذا الهدف وتحصيله بأي وسيلة وأي ثمن. فالثوار انتظروا أن يعكس الدستور أهداف الثورة ومطالبها وغاياتها، ويهندس الأحلام التي راقت لهم للعيش في دولة وطنية حديثة، وتحت حكم مدني لا لبس فيه ولا التواء، ولا يريدون أن ينفكوا حتى يحققوا أحلامهم تلك.

وفي كل هذا يخون الوقت الإخوان دوماً، فهذا وقت الثوار الذين يضمون إلى صفوفهم كل يوم شباباً جدداً، ومن أعمار مختلفة تبدأ من الصبية وحتى مشارف الأربعين، في مجتمع يشكل الشباب النسبة الأكبر من تركيبته السكانية، بينما تصر الجماعة أن تتعامل معهم بعقلية مكتب إرشادها الذي يعاني من شيخوخة سواء على مستوى سن أعضائه أو طريقة تفكيرهم.

إنه حقاً فرق توقيت، لا يدركه كل من يصل إلى السلطة، فلا المجلس العسكري استوعبه ولا الإخوان يدركون كنهه، وتغافل كلاهما عن أن هناك قوة ثورية حقيقية موجودة، وهي الرقم الصعب، العصي على الهضم والإقصاء، وكل من لا يفهم هذا أو يغفل عنه، مصيره الخسران المبين، وقد لا يكتشف هذا إلا بعد فوات الأوان، أو حين يدرك «فرق التوقيت».



وسط الموت، لا ينتبه أحد إلى الثقافة التي صارت في عداد الضحايا في سورية..

سورية: الثقافة في عداد المفقودين

دمشق - بشرى سعيد

لعل الحقيقة التي لا يختلف عليها اثنان تقول: إن الثقافة في سورية لم تكن في أسعد أحوالها قبل الأزمة، على الرغم من وجود كافة المقومات التي تمكن الثقافة في سورية من مواكبة التطور الثقافي العالمي. هذه المقومات التي تنبني أساسا على المثقف، وعلى الإمكانات الثقافية والعمق التاريخي الثقافي.

فلو توقفنا عند المؤسسات الثقافية الرسمية في سورية سنجد أن المثقف القادر على بناء استراتيجية ثقافية قادرة على النهوض بالواقع الثقافي هو شخص مهمش وغير فاعل.

واعتمدت هذه المؤسسات على ما يتم فرزه من حزب البعث والجبهة الوطنية لصاحبها حزب البعث، حتى لو كانوا لا شأن لهم بالثقافة.

وإذا ما أخطأت مؤسسة ما بوضع ابن الثقافة في موقع ثقافي، فإنها تؤطره بسياسة من غير المسموح له تجاوزها.

بل كثيراً ما سعت بعض المؤسسات الثقافية إلى بناء ما يمكن تسميته بمافيا ثقافة لا تسمح بدخول مثقف حقيقي إلى مساحتها، وهذا ما كان في المؤسسة العامة للسينما، والمديرية العامة للمسارح، والهيئة العامة للتأليف والترجمة، والاتحاد العام للكتاب العرب، وغيرها من المؤسسات.

واللاعب الأول في هذه المؤسسات هو المصالح الشخصية، أما أن يكون هناك مشروع ثقافي يعمل عليه فهذا أشبه بالمستحيلات.

هذا حال الثقافة قبل الأزمة، فما هو حالها بعد ولوج سورية في الأزمة التي تنهي عامها الثاني عما قريب؟

من يتتبع أخبار الصحف السورية، أو التلفزيون السوري، أو قناة الدنيا، سيقول إن البلد بخير، وإن أنشطة ثقافية قائمة على قدم وساق.

لكن إذا ما حاول هذا المتتبع أن يرى الحال كما هو على الواقع، فإنه سيكتشف أن موتاً ثقافياً تعيشه البلاد.

فالمراكز الثقافية خاوية على عروشها، تلك التي كانت تطل بين فينة وأخرى علينا بأمسية أو محاضرة، ووصل الحد بحال الثقافة إلى مرحلة الكذب في الصحف، حيث يتم الإعلان عن أنشطة كاذبة.

أما ما يعرض على الشاشة الصغيرة فهو ليس أكثر من «شو» كاذب، يتم من خلاله استضافة عدد من المثقفين العرفيين كما سماهم كاتب ذات يوم.

وحالة الموات هذه وصلت إلى المقاهي الثقافية، التي كانت تعج بالمثقفين المهمشين.

وما ساهم أيضاً بموت الثقافة في سورية: خروج عدد من المثقفين الفاعلين وبشكل فردي في المشهد الثقافي السوري خارج البلاد، هل يكفي أن أذكر هنا: ميشيل كيلو، وعبد الرزاق عيد، وفارس الحلو، وجمال سليمان ورشا عمران وغيرهم كثير.



الحرب.. ثم الحرب

أما من بقي فهو بحكم من خرج من البلاد، ينأى بنفسه عن العمل الثقافي على الرغم من توجه المؤسسات الثقافية إليه وبقصدية من أجل التلميع لا أكثر، إلا أن الغالبية العظمى ترفض المشاركة في التصفيق المجاني.

قد يتنطع مثقف عرفي ويقول: الدراما السورية غزت الألم العربي، وصارت حاضرة في المواسم الرمضانية على الشاشات العربية، بل وتغلبت على الدراما المصرية.

هنا أقول إن الدراما السورية قد عاشت عصراً ذهبياً، لكني أرد السؤال عليه وأقول: هل كانت هذه الدراما صنيعة المؤسسات الثقافية الرسمية؟ ثم من ساهم في هذه الطفرة الدرامية السورية؟ ألم تلجأ شركات الإنتاج الخاصة إلى رأس المال الخليجي الذي كان المساهم الأول في حضورها؟.

ولموسمين رمضانيين مرا، كم عملاً درامياً سورياً تم إنتاجه؟ وهل استطاعت هذه الدراما أن تواكب الحدث السوري؟ أم أنها كانت خارج التغطية على طريقة فيلم عبد اللطيف عبد الحميد. وراحت في الوقت الذي يسفح فيه الدم السوري، تعرض أعمال العشق والغرام على ضرورته في الحياة الإنسانية، لذا المتابع لمسلسل صبايا سوف يظن أن المسلسل هو في عالم آخر غير سورية، ناهيك عن كثير من الأعمال التي توقف إنتاجها لسوء الحالة الأمنية.

ولأننا لا يمكن أن نغطي الشمس بغربال، فإن تجليات الأزمة السورية على الواقع الثقافي السوري وصلت إلى عقر المؤسسة الثقافية السورية، فمهرجان دمشق السينمائي توقف بسبب الأوضاع السورية، ومهرجان دمشق المسرحي توقف أيضاً لنفس الأسباب، ومعرض الكتاب أيضاً، والجامعات التي كانت تتكئ على الثقافة لغاية في نفس العميد توقفت، كذلك مهرجان المحبة، ومهرجان الفنون الشعبية، ومهرجان عبد السلام العجيلي للرواية. والقائمة تطول.

أما المجلات والصحف، فقد سبق وقلت إنها إما تحاول أن تصور واقعاً ثقافياً هلامياً، أو هو في عالم الغيب، أو تلجأ في صفحاتها الثقافية إلى تحقيقات عامة نتيجة غياب الحدث الثقافي الذي عليها أن تتابعه. كذلك هو حال البرامج الثقافية التليفزيونية التي صارت حبيسة اللبوس السياسي.

وفي هذا المجال لا بد من ذكر العديد من المدن السورية التي كان لها دور ثقافي ولو خجلاً مثل: حلب والرقة وحمص ودرعا، هذه المدن التي لم يعد فيها أي فعل لأي مؤسسة ثقافية، بل نستطيع القول إن عدداً من هذه المدن راحت تبني مشهدها الثقافي الجديد، كما حدث في إدلب حيث أنتجت أفلاماً قصيرة مواكبة للثورة السورية، وهنا ما فعله الأخوان ملص في إطار المسرح قبل مغادرتهما البلاد.

لكن ثمة مخاض يعيشه الواقع الثقافي السوري، وهذا المخاض يتجلى على صفحات التواصل الاجتماعي على الرغم من المحاولات الدؤوبة للنظام لوقفها، واعتقال العديد من الفاعلين على صفحاتها. فكثيراً ما تطالعنا نصوص إبداعية مواكبة للثورة السورية على هذه الصفحات، وكأن بها قد تحولت إلى منابر ثقافية حقيقية طالما افتقدها السوريون ومن بحكمهم.

وهكذا فإن الواقع الثقافي السوري في ظل الأزمة التي تعيشها سورية، كان قبل الأزمة في غرفة الإنعاش، أما اليوم فهو ملقى في أحد برادات الموتى، ينتظر ربما مسيحاً مخلصاً ينفخ فيه الروح من جديد، لكنه لن يقوم إلا إذا أفسحت البلاد مكاناً لمثقف غير عرفي، مثقف قادر على بناء مشروع ثقافي ليس طفرة، برنامج قائم على استراتيجية يحكمها العلم والحاجة في آن. لا ثقافة تفصل على مقاس السياسي وما نريده. فالجوع له ثقافته، والموت له ثقافته، والحرية لها ثقافتها، والخزان البشري في سورية جائع لكل صنوف الثقافة البناءة والحقيقية والشفافة.

التخوين والتشبيح

خطيب بدلة- إدلب

تقوم مسرحية «رؤوس الآخرين» للأديب الفرنسي مارسيل إيميه (1902 - 1967) التي ترجمها الأديب السوري الراحل حسيب كيالي وصدرت عن اتحاد أدباء الإمارات سنة 1992 على فكرة مدهشة، وهي أن الناس، في غالبيتهم، يُبْدُون الكثير من التسامح، والتساهل، والكرم، والأريحية، حينما يتعلق الأمر بقطع رؤوس الآخرين، وفي الوقت نفسه تراهم دائمي «التلميس» على رؤوسهم خشية أن تهب عليها رياحٌ تزيد في سرعتها عن سرعة النسيم العليل!

من هنا نستطيع أن نفهم، فهماً أولياً، السببَ الرئيس لتفشي ظاهرة التخوين في سياق الثورة السورية.. ذلك أن طعن الآخرين في وطنيتهم، وتشويه تاريخهم الإنساني، وتخوينهم، لا يقل خطراً وإيذاء عن التسامح في قطع رؤوسهم.

جذر المشكلة

نستطيع أن نستوعب «مشكلة» التخوين التي ترقى إلى مستوى «المعضلة»، على نحو أفضل، فيما لو عدنا إلى أساسها التاريخي، وهو أن النظام الذي بناه الجنرال حافظ الأسد، بعد نجاح انقلابه العسكري في أواسط تشرين الثاني/نوفمبر 1970، قام، بمجمله، على التناقضات، والتجاوزات، وإلغاء الحياة السياسية، وتسلُّط البعض على الجميع، وتفشي ظاهرة الحزب القائد الواحد، وعبادة الفرد..

في سنة 1980 أوعز الجنرال حافظ الأسد لأعضاء مجلس الشعب الذين يُنْتَخَبُون- في العادة- على نحو صوري، ومزوِر، بأن يصدروا القانون 49 الذي يقضي بإعدام كل من تسول له نفسه بالانتساب إلى جماعة الإخوان المسلمين، باعتبارهم خونة متآمرين على الشعب وأمن البلاد، ولم يجرؤ أحد من الأشخاص الذين «عيِّنوا» بصفة أعضاء في مجلس الشعب، خلال الدورات اللاحقة، على طرح فكرة إلغاء هذا القانون المتخلف حتى بعد نقل السلطة إلى الوريث بشار الأسد، بل وحتى تاريخ كتابة هذه المقالة..

وطور «الأسدان: المؤسس والوريث»، خلال سنوات حكمهما المظلمة، قانونَ الطوارىء، والأحكام العرفية، ومحاكم أمن الدولة، وبقية القوانين الاستثنائية، وألقيا شرائح كبيرة من الإسلاميين، والقوميين، والماركسيين، والليبراليين في غياهب السجون الرهيبة التي لا يتوقف التعذيبُ فيها يوماً واحداً، ولا حتى في أيام العطل الرسمية والأعياد!!.. واستعاضا عن الأحزاب السياسية التي كانت موجودة قبل الانقلاب بمجموعة صغيرة من الأحزاب الهزيلة التي كان يحكى- على سبيل التندر- أن أعضاء بعضها، حينما يسافرون إلى دمشق لحضور اجتماع «الجبهة الوطنية التقدمية»، يكفيهم ميكروباص «أوتوبيس» واحد من فئة الإثني عشر راكباً!.. وأعطيا لمراكز القوى المخابراتية، والعسكرية، والحزبية، والجبهوية، ميزات خياليةً على حساب تهميش أبناء الشعب، وكَمِّ أفواههم، وتجويعهم، وجعل حياتهم نفسها ملكاً للمستبد يزهقها أينما، وكيفما، وحينما، يشاء.

الفعل وردّ الفعل

هذه الأوضاع المقلوبة، الجائرة، المرعبة، بل الكارثية، أدت إلى خلق حالة «احتقان» تراكمية هائلة، هي التي أوصلت غليان المجتمع السوري إلى حدود الانفجار في الخامس عشر من آذار (مارس) 2011، ووقتها زاد نظامُ الأسد في الطين بلّة، إذ بدلاً من اتباع سياسة الاحتواء والامتصاص، والمصالحة، والتنازل، لجأ إلى أسلوب التحدي، والمناطحة، والمباطحة، وإعلان الحرب على السوريين الذين خرجوا يطالبون بالحرية، معتبراً القلة القليلة منهم أناساً أغبياءَ، مغرَّراً بهم، والبقيةَ الباقية عملاء، متآمرين.

المرسيدس الشبح

على أيام حافظ الأسد، مؤسس الدولة الأمنية، استولى شقيقه جميل الأسد على عمليات التخليص الجمركي في المرافىء البحرية، والحدود البرية، بالكامل، ولم يكفه هذا، بل كان هو الرائد الأول لظهور قافلة التهريب بين اللاذقية وحلب التي كانت تتألف من ست إلى سبع سيارات من ماركة المرسيدس (s 600) التي عرِفَتْ باسم «المرسيدس- الشبح»، زجاجها مصنوع من «الفيميه» الأسود الذي يخفي محتويات السيارة بالكامل عن العالم الخارجي، وتسير بسرعة البرق.. وكان سائقوها والعناصر الذين يمتطونها يتسلون أثناء الذهاب



والإياب بالعدوان على بعض أهالي القرى والبلدات التي تقع على جانبي الطريق.. وقد عرفوا، لهذا السبب، بالـ «الشَبِّيحة»!

تطور لافت

وفيما بعد انتقل مفهوم «التشبيح» إلى خارج قافلة المعلم جميل الأسد، وأصبح «الشبيحة» يترزقون من خلال العدوان على الناس المستضعفين، والسطو على ممتلكاتهم بالقوة، ومن كان له دَيْنٌ لدى رجل آخر لا يستطيع تحصيله، يتفق مع بعض «الشبيحة» لتحصيله لقاء نسبة تحصيل عالية، وأحياناً يخسر أحدُ المواطنين أرضه أو محله التجاري بدعوى قضائية، فيسارع إلى بيعها لأحد «الشبيحة»، باعتبار أن المحاكم (حتى المحاكم) لا تستطيع وضع أحكامها موضع التنفيذ حينما يكون صاحبُ البضاعة المحجوزة واحداً من «الشبيحة» الأكارم!

ومع بداية الثورة السورية أواسط مارس 2011، أخذ مفهوم «التشبيح» يتطور بطريقة مختلفة، إذ شرعت السلطات الأمنية تطالب التجار وأصحاب رؤوس الأموال الموالين لها بتجنيد مجموعات من «الشبيحة»، وتسليحهم ليكونوا رأس الحربة في عملية قمع الشعب.. وكانت هذه التسمية، أيام الثورة السلمية، مُخجلة، ولا سيما أن مراسلي الفضائيات حينما يَصفون ما يجري على الأرض في المدن السورية كانوا يقولونَ: وقد خرجت المظاهرة وسط انتشار كثيف لعناصر الأمن و(قطعان الشبيحة)..

ولكن، ومع مضي الأيام، زال عنهم الخجل فكانوا يخرجون في مسيرات التأييد ويهتفون بالفم الملآن:

شبيحة للأبد- لأجل عيونك يا أسد!

الأسد أو نحرق البلد

التخوين كرد فعل

لقد أدت هذه الاعتبارات، بمجملها، إلى ظهور حساسية كبيرة لدى الثوار تجاه «التشبيح» و«الشبيحة».. فأصبحت عبارة (فلان شَبِّيح) كافية لتشويه سمعة أي شخص، وتحويله- في نظر الشعب الذي يتعرض للإبادة- إلى شخص كريه، مجرم، خائن لشعبه،.. وسرعان ما يعمم اسمه على حواجز التفتيش التابعة للجيش الحر، وفي أول مرور له بأحد هذه الحواجز يتم (تَجْويله)، أي اعتقاله، ويحال إلى المحكمة الميدانية، وهي في الأغلب «شرعية» قوامها عدد من رجال الدين الإسلامي، وفي أحيان قليلة تضم المحكمة قاضياً منشقاً أو محامياً حراً.. فيسجن، أو يستتاب، أو يُطلق سراحه لقاء فدية مالية، وفي حالات نادرة، حينما تشير الأدلة والاعترافات إلى كونه متورطاً بقتل أبناء الشعب فإنه يُرسَل إلى الجبل (بمعنى: يُصفَّى)!

تخوين المعارضة السياسية

إن هذا الذي تَقَدَّمَ كله له علاقة بتخوين الثوار بعضهم للآخر، وأما بالنسبة للمعارضة، فالتخوين يبلغ محازم الخيل، والإنسان الذي يراقب ما يجري على الأرض، بتمعُّن، سوف يلاحظ أن المتظاهرين رفعوا، خلال مظاهرات سلمية، لافتات خونوا فيها (هيئة التنسيق الوطنية)، وكتبوا صراحة (هيئة التنسيق لا تمثلني) ووجهوا الشتائم لبعض أقطابها كالأساتذة حسن عبد العظيم، وهيثم المناع، وسمير العيطة، وبعد أن خصصوا مظاهرات أحد أيام الجمعة لدعم المجلس الوطني شرعوا يطلقون عليه في لافتاتهم أسماء تحقير من قبيل «المجلس الوطني» و«المجلس الوثني» و«المجلس العفني»، ووجهوا شتائم صريحة للأساتذة أحمد رمضان، وسمير نشار، وغيرهما.

وأخيراً

إننا نعتقد أن هذا كله ناجم عن الاحتقان، والحساسية، والظروف الفظيعة التي يعيشها السوريون خلال ثورتهم.. وحينما تنتصر الثورة، سرعان ما سيزول «التخوين» بأشكاله المختلفة، وسوف يتذكرون أنهم ثاروا على الظلم، ومن غير المعقول أن يكونوا ظالمين.. ثاروا على الاستبداد و(الرأي الواحد).. ومن ثم لا يمكن أن (يخوِّنوا) أصحاب الرأي الآخر.

ولعله مثال رائع تلك المحاكمة التي عُقدت في مدينة حارم أواسط شهر نوفمبر 2012، وأدت إلى العفو عن سبعة عشر شبيحاً، وإطلاق سراحهم، مع أنهم حملوا السلاح ضد الثورة، ولكنهم لم يتمكنوا من قتل أحد من الثوار أو الأهالي.

الرقابة السُّودانية

عشوائية المنع وإطلاق السَّراح

الخرطوم - رانيا مأمون

درجت الرقابة السودانية على المنع والمصادرة، سواء منع الكتب أو الصحف اليومية وتعليق إصدارها، وحجب المواقع الالكترونية، ومنع التجمعات التنويرية والفكرية وآخرها رفض جهاز الأمن بولاية الجزيرة استخراج تسريح لمنتدى (حوار حول الدستور القادم) الذي دعا له ونظمه مركز الأيام للدراسات الثقافية والتنموية بالتعاون مع رابطة الجزيرة للآداب والفنون بودمدني، وكان المنتدى مزمعاً انعقاده يوم 13 نوفمبر/تشرين الثاني 2012 بجامعة ودمدني الأهلية، يترك المنع خلفه دعوة رئيس الجمهورية لمشاركة الجميع في الدستور القادم، دستور ما بعد الانفصال 2011. وتشمل قائمة المدعوين للمنتدى كافة القطاعات السياسية والمهنية. مُنع رغم أنه منتدى تنويري في المقام الأول وسمح بإقامته في ولايات أخرى! فما هي المعايير التي سمحت بإقامته في ولايات أخرى ومنعت إقامته في ولاية الجزيرة؟!

المعايير هي ذاتها التي تمنع وتحظر الكتب فترة تمتد لسنوات، وتعيد إطلاق سراحها، وهي ذات الكتب و ذات الطبعات دون أي تغيير، وكأن الكتاب المحظور عندما يطلق سراحه يتغير المحتوى والمعنى!

مُنع من قِبل كتاب (علاقات الرِّق في المجتمع السُّوداني) منذ إصداره في طبعته الثانية 2003 عن دار عزة للنشر والتوزيع، والكتاب لـ محمد إبراهيم نقد (1930 - 2012) سكرتير الحزب الشيوعي السوداني، وأُطلق سراحه بعد وفاة نقد هذا العام! وكذلك تمَّ حظر كتاب (انطباعات عن جنوب إفريقيا) لـ كامل إبراهيم حسن، وأُلغي حظره أيضاً بعد فترة، يقول نور الهدى صاحب دار عزة للنشر: (عندما أسأل عن أسباب المنع وأسباب إلغاء المنع لا أجد أيَّة إجابات)!

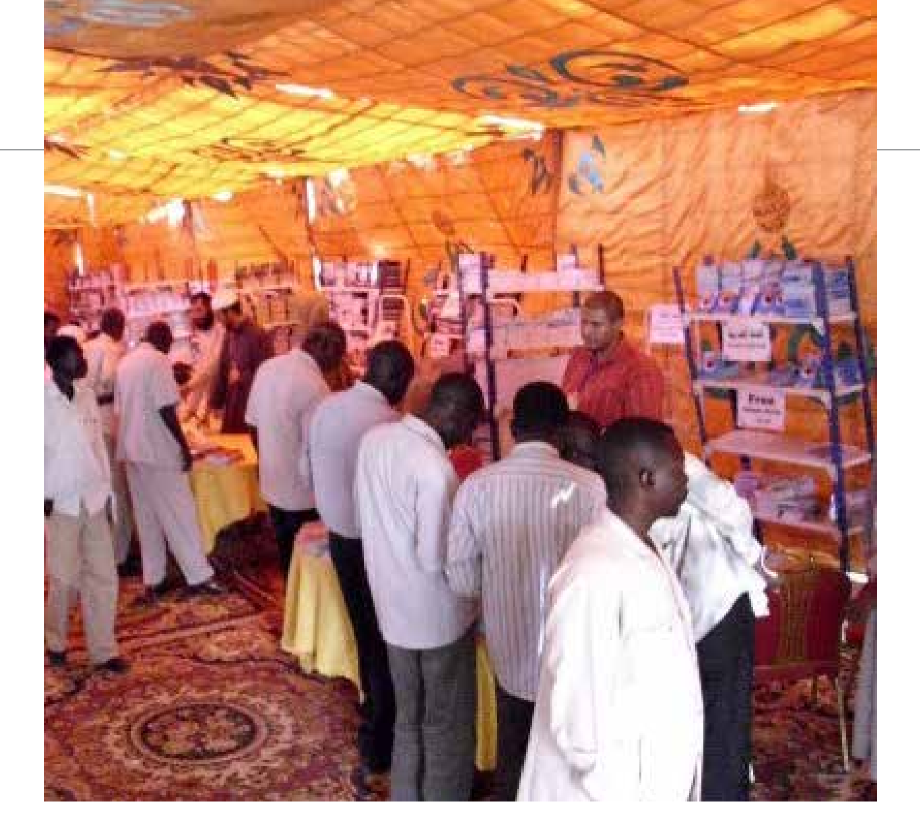
أيضاً حظرت رواية (فركة) لـ «طه جعفر»، وهي الرواية الحاصلة مناصفةً على جائزة الطيب صالح للإبداع الروائي عام 2010 عن مركز عبد الكرم ميرغني الثقافي، وتحكي قصة فتاة من جبال النوبة في غرب السودان تؤسر


عبدالعزيز بركة ساكن

من قِبل تجار الرقيق الشماليين لتُباع في الشمال، ثم تمَّ إلغاء الحظر وأُطلق سراح الرواية ووزعت على المكتبات بعد ذلك، وأيضاً دون إبداء الأسباب!

هذا عن الكتب التي تصدر عن دور نشر مستقلة، فماذا عن الكتب التي تصدر عن جهة هي جزء من الدولة؟ ففي عام 2005 ضمن فعاليات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية، تمّ نشر مجموعة قصصية للروائي والقاص عبد العزيز بركة ساكن بعنوان (على هامش الأرصفة) عن الأمانة العامة للخرطوم عاصمة الثقافة العربية، ثم جاءت وحظرتها قبل توزيعها، الدولة هي الجهة الناشرة وفي ذات الوقت الجهة التي حظرت ما نشرته! لتنهب أموال الورق والحبر إلى المخازن، وليكتب الكاتب والقراء بحيرةٍ على أبوابها استفهاماتهم!

مؤخراً ثارت ضجةٌ إثر حظر كتب عبد العزيز بركة ساكن من معرض الخرطوم الدولي للكتاب (6 - 18 أكتوبر/تشرين الأول 2012)، وعبد العزيز من أبرز الروائيين السودانيين وأكثرهم إنتاجاً، وهو كذلك أكثرهم صداماً مع السلطة المتمثلة في المجلس القومي للمصنفات الأدبية والفنية، والذي لا يترك عنوان كتاب جديد لبركة ساكن إلا ومنعه أو صادره أو احتجزه لحين الفحص! هل عبد العزيز بركة كاتب إشكالي، ومستفز للسلطة؟ أم أن هامش حرية التعبير عن



تكرر المنع والمصادرة من قبل السلطة السودانية

الرأي مازال ضيقاً كخرم إبرة، ضيقاً ضيق قبر في السودان؟

تمت مصادرة كتب عبد العزيز ومُنعت من أن تُعرض في جناح دار أوراق للنشر إبان فترة المعرض، ومُنعت كتب أخرى أيضاً، مثل كتاب (الخندق) للكاتب فتحي الضو صدر عن مكتبة جزيرة الورد، القاهرة 2012، (مراجعات إسلامية) للدكتور حيدر إبراهيم، (الفكر الإسلامي والمرأة) لـ عمر القراي و(انطباعات عن جنوب إفريقيا) لـ كامل إبراهيم حسن، وهي كتب من إصدارات دار عزة للطباعة والنشر بالخرطوم، ومنع عرض بعض الكتب من مكتبة مدبولي أيضاً، ولكن كتب الروائي عبد العزيز بركة ساكن المولود 1963، هي الأشهر في قوائم المنع حتى الآن، فالمنع تكرر وتعددت الأسباب، لكن الروائي الشاب يرى أن السبب الرئيسي هو تقصّده من قبل السلطة بغرض التضييق عليه.

تكرر المنع والمصادرة والحجب من قبل السلطة السودانية، المتمثلة في مؤسساتها المختلفة سواء كان المجلس القومي للمصنفات الأدبية والفنية أو الهيئة القومية للاتصالات أو جهاز الأمن القومي يرسم صورة واضحة لوضع الحريات داخل السودان. في شهر أغسطس الماضي تمَّ نزع موضوعين يتناولان الشأن السوداني من مجلة الدوحة، تمَّ نزعهما باليد من المطبوعة، رغم أن عنوان أحدهما على الغلاف! وإبان الاحتجاجات والمظاهرات في شهر يونيو/حزيران ويوليو/تموز 2012 التي ابتدرها طلاب في جامعة الخرطوم واتسعت دائرتها احتجاجاً على خطط الحكومة التقشفية، تمّ حينها حجب عدة مواقع من قبل الهيئة القومية للاتصالات وهي مدونة السودانيين الأشهر سودانيز أونلاين، موقع صحيفة حريات الالكترونية وموقع الراكوبة، لما لهم من تأثير في الرأي العام وخط واضح في معارضة الحكم في السودان، وفي شهر سبتمبر/أيلول الماضي 2012 تمَّ حجب موقع يوتيوب! وحجبت عام 2005 روابط روايات الروائي محسن خالد في موقع سودانيز أونلاين، وهي رواية (تموليلت) و(إحداثيات الإنسان) عدة أشهر، ثم ألغي الحجب عنها.

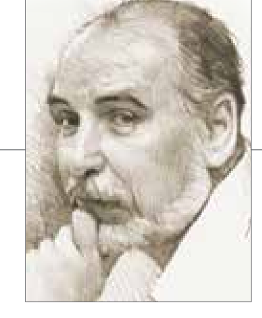
السؤال البديهي ليس عن أسباب حظر وحجب ومنع ونزع السلطة السودانية لكل ما لا تراه صالحاً من وجهة نظرها، أو لكل ما هو مخالف لها أو ما تلمح فيه شبهة المخالفة ومعارضة سياستها في إدارة شؤون البلاد والعباد، فالأسباب كثيرة والقوانين المفصلة على مقاسات المنع متعددة وفضفاضة، لكن السؤال هو: عن اتباع الحكومة السودانية لأساليب قمعية عفا عليها الزمن، من في هذا العصر لا يستطيع أن يقرأ كتاباً منع أو صودر، أو مقالاً من مجلة نُزع نزع اليد؟!

سجّلت رواية (الجنقو.. مسامير الأرض) للروائي عبد العزيز بركة ساكن مقروئية عالية جداً، قرئت الكترونياً ولم يشكل منعها أي عائق أمام آلاف القراء، قرئت بشكل أوسع من لو أنها صدرت ورقية وتركت في سياقها الطبيعي على أرفف المكتبات، وهي الرواية الفائزة مناصفة بجائزة الطيب صالح للإبداع الروائي عام 2009، وحظرت عام 2010، وتحكي عن عمال زراعيين موسميين في منطقة شرق السودان حتى تخوم إريتريا وإثيوبيا، تصور حياتهم وطرق عيشهم التي لا تعرف خطوطاً حمراء، ومحاولاتهم امتلاك مصائرهم والتحكم فيها من خلال ثورتهم على مالكي المشاريع الزراعية، وسعيهم لامتلاك آلة زراعية بطلب مساعدة من البنك الزراعي، الذي باعهم الوهم.

أما مقالا مجلة الدوحة المنزوعان فتمَّ تداولهما بين الآلاف الكترونياً في الفيسبوك والمواقع السودانية. والمواقع التي حجبت هناك طرق عدة لفتحها، والسودانيون يزورونها يومياً رغم حجبها في تلك الفترة. ما الجدوى إذن من الحجب والمنع والمصادرة إن كان القارئ أو المشاهد يستطيع الحصول على المادة بعدة طرق؟! سؤال يظلّ معلقاً في فضاء مصادرة الحريات في السودان.

تمضي الحكومة (1989) في سياستها القمعية دون اعتبار للأصوات الرافضة والمطالبة بمزيد من الحرية في التعبير، والمتململة من هذا الدور الأبوي المتسلط الذي تمارسه الحكومة على الكاتب والقارئ والشعب السوداني قاطبة، الذي تحدد له ما يقرأ وما لا يجب أن يقرأ وتطبق عليه سقف تذوقه الفني والجمالي.

في إدارتها لعمليات الحظر والمصادرة، ومن ثمَّ إطلاق السراح أو عدمه، تشبه السلطة نفسها في إدارتها الثقافية التي تفتقر إلى المنهجية والمؤسساتية في إدارة الشؤون الثقافية في البلاد، وغياب الخطط والبرامج الثقافية المدروسة على المستويين الاتحادي والولائي.



الطاهر بنجلون

المرأة العربية على واجهة التغيير

كل ما يحدث، في بقاع كثيرة من الوطن العربي، خدمة للعدالة وللتقدم، ندين به للنساء. هذه ملاحظة موضوعية تفرض نفسها علينا، ويتوجب أخذها بعين الاعتبار. منذ الأيام الأولى للثورة المصرية، قامت مظاهرات في ميدان التحرير، بمبادرات نسائية، نشطتها أمهات لم يحتملن رؤية أبنائهن محرومين من الديموقراطية، ويرفضن عنف رجال يستهدف زوجات، أخوات وحتى أمهات.. اليوم أيضاً، تقف نسوة، عجائز وشابات، في مواجهة الديكتاتورية التي يؤسس لها محمد مرسي في مصر، يقدن حركة الاحتجاج ضد الدستور الذي، في حال تبنيه، سيفرض العودة إلى الشريعة التي، كما يعرف الجميع، تفرض قيوداً على المرأة ولا تمنحها بعضاً من حقوقها. من الجهة الأخرى، بين المتظاهرين الإسلامويين، نجد نساء. هذه حقيقة. تناقض وتضاد. لكن الخطاب الديني يبدو أنه قد أقنعهم بالانضمام إليه، فهو خطاب يحث المرأة على تقبل الخضوع لقانون السماء ولقانون العباد.

في تونس، لولا الإرادة القوية لبعض الآلاف من النساء، كان الإسلامويون، وخصوصاً السلفيين منهم، قد أسسوا نظاماً دينياً على الطريقة الإيرانية. لكن المقاومة تبقى تدور في الشارع، في الصحف، في المدارس، في أروقة الفن، عن طريق الكتاب، والأفلام. نساء سينمائيات واجهن بشجاعة المعتدين السلفيين الدين يهددونهن بالسيوف، سواء في تونس، المرسى أو في قفصة. تظهر مقاومة التونسيات كخاصية أساسية، الرئيس الأسبق الحبيب بورقيبة حرر المرأة، غداة الاستقلال عام 1956، من قيد التقاليد التي كانت تمنعها من المساهمة في الحياة الاقتصادية والثقافية للبلد. طلب منهن أن لا يرتدين الحجاب، معتبراً الجلابة «غطاء عار».

ريح العلمانية هبت على تونس خصوصاً لما أقدم الرئيس نفسه، الذي كان يتمتع بالشجاعة والمعاصرة (للأسف، فقد أصيب بالتعالي ومارس الديكتاتورية في أخر أيامه) لما ظهر على التليفزيون، وشرب، في يوم من أيام شهر رمضان، كأس عصير برتقال، باعتبار أن الصيام ينعكس سلباً على اقتصاد البلد. حدث هنا في وقت مضى، اليوم استعادت تونس علاقتها بأصولها المسلمة، لكن هنا لم يمنع نساء من النضال لكبح محاولة النظام الجديد المساس بقانون العائلة، وهو القانون الأكثر تقدمية في الوطن العربي (يعود تاريخه إلى 13 أغسطس 1956). بتاريخ 1 أغسطس 2012، اقترحت لجنة الحقوق والحريات في الجمعية الوطنية نص قانون إثر غضب النساء التونسيات، يقول الآتي: «الدولة تضمن حماية حقوق المرأة وممتلكاتها تحت مبدأ التكامل مع الرجل داخل الأسرة». بصيغة أخرى، حركة النهضة أرادت أن تعيد النظر في المساواة بين الرجل والمرأة، باخضاعها لسلطة الأسرة والرجل، سواء كان زوجاً أو أباً أو أخاً. قانون أثار كثيراً من المظاهرات، ولم يتم لحد الساعة تبنّيه. السبت 8 ديسمبر/ كانون الأول، مئات الأشخاص تجمعوا أمام مبنى البرلمان، في الرباط، شكلوا حلقة بشرية، ونددوا بالاعتداءات الممارسة ضد النساء. نددوا بالعنف الجسدي، المضايقات النفسانية، والعنف الاقتصادي. تحالف مكون من 22 جمعية تختص في الدفاع عن حقوق المرأة التقى للتظاهر ضد انزلاقات الحكومة، ضد التهديدات المبطنة لبعض الإسلامويين المتطرفين الذين يريدون تضييق حرية المراة وسجنها في البيت.

قبل هذا التجمع، برزت بداية أكتوبر 2012، قضية باخرة الإجهاض التي حاولت من خلالها منظمة هولندية

غير حكومية، تسمى «Women on Waves»، تقديم يد المساعدة للنساء المغربيات. هذه المنظمة تقوم بحملة من أجل التوعية بالإجهاض الطبي الشرعي. لكن الباخرة لم تستطع أن ترسو على الميناء، لأن الحكومة ومناضلين ومناضلات إسلامويين، تظاهروا في الميناء ومنعوها من مواصلة حملتها في مواجهة الإجهاض السري، والخطير في الوقت نفسه، ومساعدة آلاف المغربيات اللواتي يضطررن غالباً لوقف الحمل، غير المرغوب فيه، لأنه غالباً ما ينتج عن اغتصاب. حركة «MALI»(حركة تناوبية من أجل الحريات الفردية) هي من دعا هذه الجمعية إلى المغرب. للأسف، لم تسر الأمور كما ينبغي. الإجهاض يظل ممنوعاً، يعاقب عليه بالسجن. وتشير إحصائيات إلى ما بين 600 و800 عملية إجهاض تحدث يومياً. بعضها يقوم به أطباء مجازفة، والبعض الآخر بمساعدة مشعوذين. أوروبا مرت أيضاً على هذا الطريق. الموضوع لا يتطرق إليه على الصعيد الإنساني، وانما فقط على الصعيد الديني. في كل مكان من الوطن العربي، نشعر أن الرجل يخاف من المرأة. يستعين بالدين ليسيطر عليها، ويضعها في مرتبة أدنى. هو خوف بسيكولوجي، لا علاقة له بالدين. تحرير المرأة هو تحرير للرجل. العملية تبدأ من التربية، من المدرسة، وفي البيت. الدول الأوروبية اعترفت بذلك. المساواة في الحقوق هو منطق سائد في جل الدول الأوروبية، رغم أن هنالك بعض التفاوت. النساء العربيات يقاومن منذ عقود، حان الوقت لنعترف للمراة بحقوقها إذا أردنا طبعاً أن يتحرر المجتمع العربي ويلتحق بعربة الدول المتقدمة. الإسلام لا يتعارض مع هذا الاعتراف، تكفي إعادة قراءة النصوص بحكمة لنكتشف عدم التعارض.

العدد القادم

محمد سليمان



قصائد جديدة



ياسمينة خضرا:

عندما قابلت صدام حسين



الصحافة العالمية لا مفرّ من الأزمة



خابت توقعات المايا بنهاية العالم شهر ديسمبر/كانون الأول 2012، لكن تقديرات المختصين بتداعيات الأزمة الاقتصادية على الصحف العالمية أثبتت مصداقيتها. ففي الشهرين الماضيين، كشفت كثير من الصحف والدوريات، في أوروبا والولايات المتحدة الأميركية، عجزها عن مواصلة العمل بالوتيرة نفسها، ونيتها في خفض عدد موظفيها، أو في التوقف عن الصدور نهائياً. مجلة نيوزويك الأميركية (تأسست عام 1933) أعلنت نيتها في التحول من الصيغة الورقية (برقم توزيع كان يتجاوز 4 ملايين نسخة، في أميركا وحول العالم) إلى الصيغة الالكترونية فقط. كما تفكر المجلة، في الوقت نفسه، في خفض عدد صحافييها ومراسليها، بسبب تضاؤل الميزانية العامة وتقلص عائدات الإشهار. من جهتها، لم تنج يومية «البايس» الإسبانية من تداعيات التقهقر الاقتصادي في القارة العجوز. الجريدة التي تمتلك قاعدة قراء تتجاوز مليوني قارئ يومياً قررت، مؤخراً، شطب ثلث تعداد موظفيها، والاحتفاظ فقط بالحد الأدنى، لحين تجاوز الأزمة المالية التي تتخبط فيها منذ سنتين. أما ألمانيا، التي قاومت بشدة زحف الأزمة، وحافظت على استقرارها، فستعرف، مطلع الشهر الحالي بداية الاضطراب، مع توقف صحيفتين عن الصدور، هما «Frankfurter Rundschau» و«Financial Times Deutschland». الأزمة الاقتصادية مست، بالدرجة الأولى، الصحف المستقلة، التي تعتمد في تمويلها على مردودية الانتشار وأرقام المبيعات ومداخيل الإشهار. ففي فرنسا، توقفت صحيفتا «France-Soir» و«LaTribune» عن الصدور، فيما انتقلت «Témoignage chrétien»، التي أسستها المقاومة الفرنسية إبان الغزو النازي(1941)، من أسبوعية إلى شهرية. يضاف إلى ما سبق توقف بعض شركات توزيع الصحف عن العمل، أو تغيير نشاطها. الصحف، في البلدان التي مستها الأزمة، صارت غير متوافرة في الأكشاك، في المدن والقرى الداخلية، كما كانت عليه في وقت سابق. أمام هذا الوضع، صارت كثير من الصحف في أوروبا وأميركا تجد نفسها محتارة بين خيارين، إما أن تتحول إلى صحف إشهارية، وبالتالي شبه مجانية، أو صحف تسير بملكية المساعدات الحكومية. دورية «لوموند ديبلوماتيك»، التي تصدر أيضاً في نسخة عربية، وتحتضن في هيئتها التحريرية أسماء عربية، لم يبق لها، منذ 2009، سوى الاعتماد بنسبة تقارب 40 % على اشتراكات وهبات القراء والمتعاطفين معها، والتي تجاوزت قيمتها 500.000 يورو، سمحت لها بمواصلة العمل بالوتيرة نفسها. اليوم، يبدو المستقبل ضبابياً بالنسبة لكثير من الصحف العالمية العريقة، التي شرعت في تحضير نفسها تحسباً لهزات مالية قادمة.

أحمد السقا شاعر على الفيسبوك



بعد تراجع الرئيس الدكتور محمد مرسي مؤخراً عن قراره الأخير بزيادة الضرائب وإلغائه لهذا القرار، انتقد الفنان المصري أحمد السقا تضارب قرارات الرئيس المتضاربة في الفترة الأخيرة من خلال كتابته لقصيدة نشرها على حسابه الخاص على موقع التواصل الاجتماعي «فيسبوك» جاء فيها:

«صباح الإيه يا ترى؟
أوه تي في.. سي بي سي..
تحرير.. نهار.
سكاي نيوز ضاربة بوز
علشان مايصحش نص يوم يفوت كده
من غير صدور تعديل قرار.
أنا ف انتظار وعايز أعيش حالة عبث
أو انبهار أو جولفدان أو حبهان
انزل بقى علينا بقرار وإنشالله في ثانية يتلغي
وحشتني حالة المخمضة والبسترة
صباح الإيه يا ترى».

نجوم غادرونا في 2012

نشر موقع ياهو مجموعة من الصور لنجوم عالميين وعرب غادروا حياتنا خلال العام المنصرم 2012.

من هؤلاء النجوم الموسيقار الكبير عمار الشريعي الذي توفي يوم 7 ديسمبر/كانون الأول في مستشفى بالقاهرة عن 64 عاماً إثر صراع طويل مع مرض القلب. ويتميز الشريعي بتاريخ فني مميز من الألحان التي ستخلد ذكراه إلى الأبد.

والممثل المصري البازر أحمد رمزي الذي اشتهر بأدوار الشاب الوسيم الشقي خفيف الظل في العديد من الأفلام الناجحة والبارزة مثل «تمر حنة» وفيلم «إسماعيل ياسين في الأسطول» وفيلم «الأشقياء الثلاثة»، وقد توفي عن عمر ناهز 82 عاماً بعد اختلال توازنه وسقوطه في منزله.

توفيت أيضاً مغنية البوب الشهيرة ويتني هيوستن عشية حفل توزيع جوائز جرامي الموسيقية في لوس أنجلوس.

وفي فندق بيفيرلي هيلز توفي الممثل الأميركي مايكل كلارك دانكان عن عمر يناهز الـ 54 عاماً، وذلك إثر تعرضه لأزمة قلبية في الرابع من سبتمبر. وقد اشتهر الممثل دانكان بتقديم مجموعة مميزة من الأفلام مثل فيلم «The Green Mile» وفيلم «Armageddon». وتوفي أيضاً الفنان الأميركي جيري نيلسون الذي اشتهر في أدوار الدمى في النسخة الإنجليزية من مسلسل الأطفال الشهير «شارع سمسم»، والذي اشتهر بالعربية باسم عالم سمسم، حيث لعب دور «الكونت». وقد توفي في 23 من أغسطس/آب.

وتعرض الممثل السوري الصاعد محمد رافع نجل الممثل أحمد رافع للقتل، وقد برز الممثل في عدة أدوار مثل دور «إبراهيم» في مسلسل «باب الحارة» التليفزيوني للممثل والكاتب السعودي هاني السعدي، وقد برز الراحل في كتابة وتأليف أعمال أشهرها مسلسل الأطفال الشهير «بابا فرحان» وقد حقق نجاحاً دفع التليفزيون السعودي لعرض المسلسل سنوياً في شهر رمضان لأكثر من عشر سنوات. وقد توفي إثر أزمة قلبية مفاجئة في منزله.

شيرين في موقف صعب على صفحات التواصل



تعرضت الفنانة المصرية شيرين عبد الوهاب على صفحات التواصل الاجتماعي (فيسبوك) و(تويتر) لوابل من الانتقادات بعد ردود أفعالها خلال حلقة سابقة من برنامج اكتشاف المواهب الغنائية (ذا فويس)، حيث ارتكبت عدداً من الأخطاء خلال الحلقة أولها كان عندما توجّهت بالتعزية بوفاة عمار الشريعي ووصفته بالفنان الذي لا يتكرّر، صفّق الجمهور لذكرى الموسيقار، وهو الأمر الذي لم تفهمه شيرين ولم تستوعبه، فقامت بتوبيخ الجمهور في الاستوديو، قائلة: «الموضوع ما يحتاجش تصفيقة. دا واحد مات». ثم ارتسمت ابتسامة على وجهها، ما فتح عليها وابلاً من التعليقات والانتقادات الجارحة. ووصف تصرفها بقلة الذوق وعدم الاحترام.

أما الخطأ الثاني لها، فكان عندما بالغت في مدح المشترك محمد عدلي الذي غنى لعبد الحليم حافظ. قالت له من دون تفكير: «أنت أضفت لعبد الحليم»، رغم أنّ أداء عدلي لم يكن جيداً وليس في مستوى يمكن أن يقال عنه إنّه أضاف إلى العندليب الأسمر.

جوجل يحتفل بأول مبرمجة:

أدا أوجستا بايرون

أدا أوجستا بايرون (10 ديسمبر/كانون الأول 1815 - 27 نوفمبر/تشرين الثاني 1852) هي عالمة رياضيات إنجليزية تُعَدّ أول مبرمج حاسوب في التاريخ، حيث قامت بتطوير برامج لآلة تشارلز بابيج التحليلية. ووضعت القواعد الأساسية للغات البرمجة الحديثة، وقد كُرِّمت بإطلاق اسمها على لغة أدا.

جوجل احتفل بأدا بوضع صورة لها على صفحة البحث بمناسبة عيد ميلادها. وأدا هي كاتبة أيضاً عرفت بشكل أساسي لعملها على المحرك التحليلي، وهو من أوائل الكمبيوترات الميكانيكية ذات الأغراض العامة لتشارلز بابيج (والذي يعد من أوائل الحواسيب) والذي يسمى بالمحرك التحليلي (موجود حالياً بمتحف الحواسيب).

ملاحظاتها عن المحرك تتضمن ما هو متعارف عليه باسم الخوارزمية الأولى من نوعها والذي يعالج بوساطة الآلة.



أدا كانت الطفلة الشرعية الوحيدة للشاعر لورد بايرون وآن إيزابلا ملبانك (والتي تعد البارونة الحادية عشرة من عائلة وينتو). لم يكن لها أي علاقة مع أبيها الذي توفي عندما كانت في التاسعة. وفي شبابها كانت مهتمة بالرياضيات والعمل على محرك بابيج التحليلي.

ما بين عامي 1842 و1843 ترجمت مقالة بوساطة عالم الرياضيات الإيطالي لويجي مينابرا عن المحرك ثم استكملت تلك المقالة بوضع ملاحظاتها وأفكارها التي تحتوي ما يعتبر أول حاسوب مبرمج حيث هي عبارة عن خوارزمية ترميز للمعالجة عن طريق الآلة. (هذه الملاحظات على درجة من الأهمية في أوائل تاريخ الحواسيب). كما أنها توقعت قدرة الحواسيب على تجاوز حدود المعالجات الحسابية وتدوير الأرقام التي كان الآخرون- بما فيهم بابيج نفسه - يلزمون أنفسهم بالتركيز عليها.

مرسي ودستوره وقراراته

انبرى رواد الفيسبوك وتويتر خلال أزمة الدستور التي نشبت في مصر في كل الانتقادات اللاذعة لرئيس مصر محمد مرسي وجماعة الإخوان المسلمين التي ينتمي إليها والتي تدخل بعض أعضائها لفض اعتصام سلمي للمعارضة أمام قصر الاتحادية بشكل عنيف خلّف ثمانية ضحايا منهم المصور الصحافي الحسيني أبو ضيف.

وكتب أحمد فتحي رزق على صفحته بالفيسبوك:

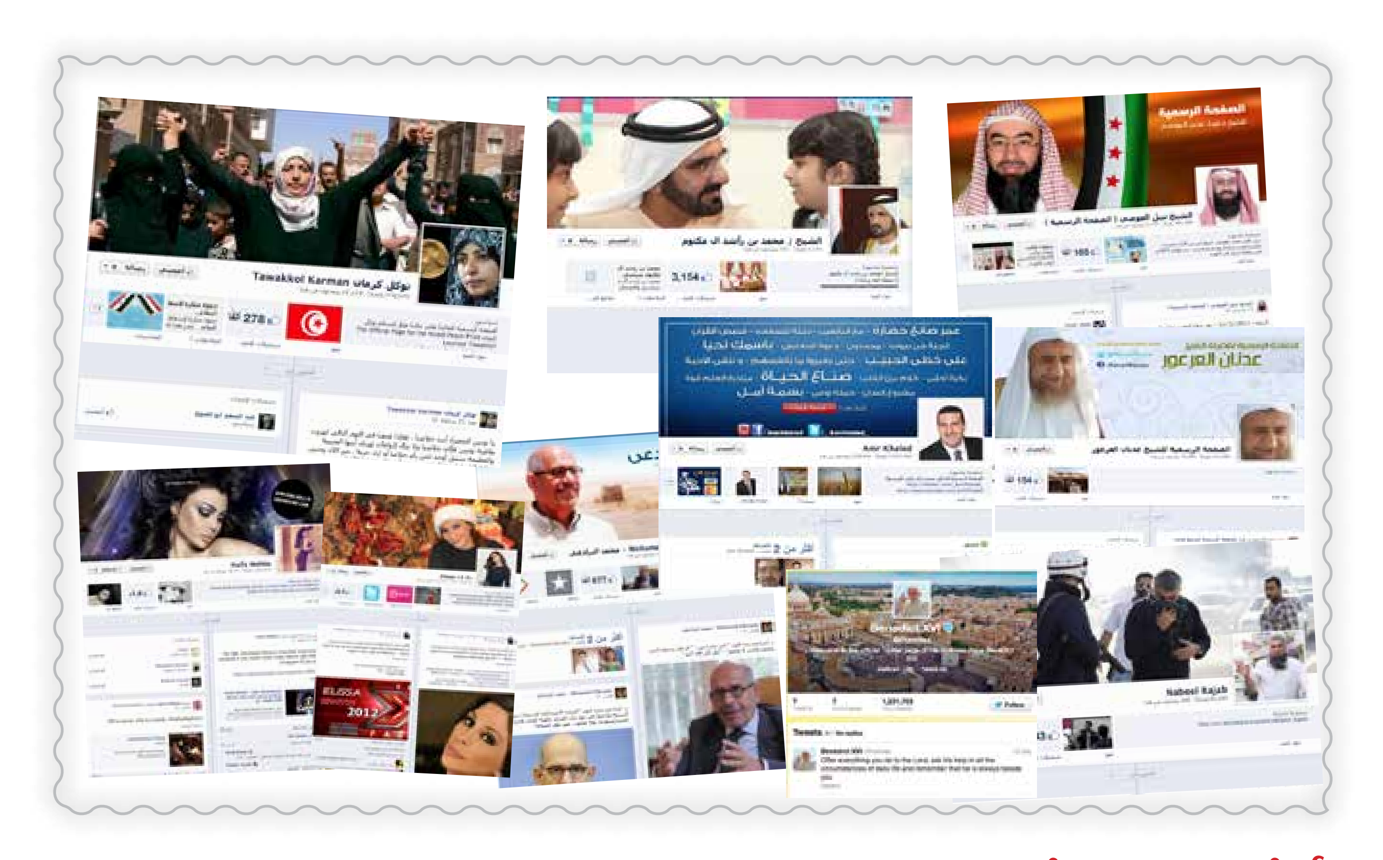
لكن يأتي الرئيس بما لا يشتهي الشعب فالانتفاضة من الإعلان الدستوري واضحة جداً وأجد نسبة الموافقة أقل من المعارضة!!!

وكما نرى أن الكل يريد اللحاق بآخر قطار للثورة فهل يفطن الإخوان وقادتهم للحل الأمثل للمشكلة؟

الكل يهدد ويحرق ويعبث في أمن الوطن والشرطة تدافع عن نفسها وليس عن حقوق الضعفاء فأنى يفلحون!

السيد الرئيس ومن قلب الثورة المصرية... نعلم أنه قد أصبتم التوفيق في جزء من الإعلان الدستورى ولن تفلحوا إذا أبداً إذا تم الاستمرار في تجاهل باقي القوى والجلوس على مائدة واحدة.

سوف تنبح على موائد اللئام وتقدم قرباناً للقوى الخفية التي تعبث بأمن مصر ولابد من الإعلان عن هوية هؤلاء العابثين إنقاذاً للوطن ولشخصكم أيضاً والغضب الحادث الآن منظم ومدفوع وممول من جهات كثيرة كما هو واضح فأرجو أن تعيد النظر في كل ماسبق ومصر باقية موحدة كما كانت على مر الأزمان ولن نطيق الحروب الأهلية ولا الصراعات الطائفية فنحن شعب الأمن والأمان !!!



أشهر مشاهير تويتر

بدأ بابا الفاتيكان هذا الشهر عالمه «التويتري» بأول تويتة في عامه الـ 85 وبتاريخ 2012/12/12. وبهذه المناسبة ثارت كثير من الأقاويل حول مشاهير تويتر وفيسبوك، حيث يوجد عدد كبير من المشاهير الذين يتواصلون مع جماهيرهم عبر شبكتي التواصل الاجتماعي فيسبوك وتويتر، وعلى مستوى العالم العربي رصدنا منهم:

الدكتور محمد العريفي الداعية السعودي، بلغ حجم متابعيه على تويتر 3 ملايين و260 ألف متابع، إضافة إلى عدد المتفاعلين على صفحته الرسمية على موقع فيسبوك وبلغ عددهم 78477. أما عدد المعجبين على صفحته فقد بلغ مليون و300 ألف.

الداعية المصري عمرو خالد، بلغ عدد متابعيه على تويتر مليون و15 ألف متابع بينما عدد المتفاعلين على صفحته على فيسبوك بلغ 322,188 متفاعلاً، وعدد معجبي صفحته تخطى حاجز الـ 5 مليون معجب.

الداعية الكويتي نبيل العوضي، بلغ عدد متابعيه على موقع تويتر مليون و624 ألف متابع، أما عدد المتفاعلين على صفحته فيبلغ 270 متفاعلاً، أما عدد المعجبين فقد بلغ 160 ألف معجب.

من مصر جاء الدكتور محمد البرادعي على رأس قائمة الشخصيات الأكثر تفاعلاً على تويتر بعدد متابعين تخطى حاجز المليون و45 ألفا، بينما تخطى عدد المتفاعلين على الصفحة التي تحمل اسمه على فيسبوك 387,146 متفاعلاً.

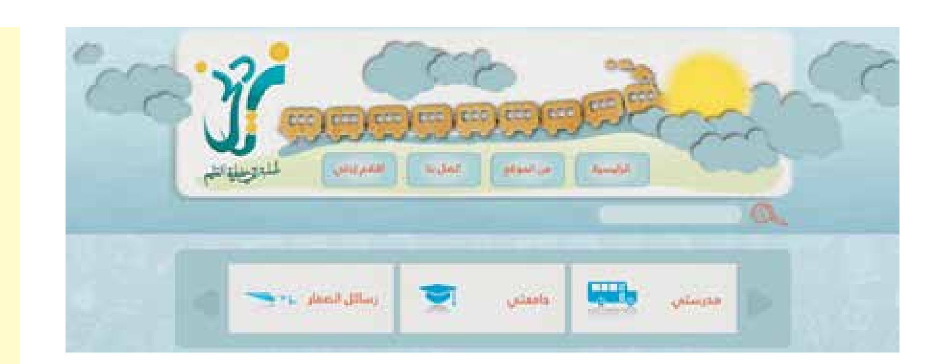
من الإمارات كان الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، حاكم إمارة دبي على رأس أكثر الشخصيات العربية تفاعلاً على التويتر بمجموع متابعين بلغ مليون و297 ألف متابع، اللافت للنظر أننا حاولنا العثور على صفحة رسمية لبن راشد (على الفيسبوك) لكننا لم نجد صفحة رسمية تابعة له. الصفحة الوحيدة التي كانت موجودة وتحمل اسمه كانت صفحة بلغ عدد معجبيها 2800 معجب والمتفاعلون معها فقط 111 متفاعلاً.

من دولة البحرين الناشط الحقوقي نبيل الرجب بعدد 186 ألف متابع، أما عدد المعجبين فبلغ 64,361 وعدد المتفاعلين بلغ 153 متفاعلاً على الفيسبوك.

من سوريا جاء الشيخ عدنان العرعور على قائمة أكثر السوريين متابعة على تويتر 776 ألف متابع، وبلغ عدد المتفاعلين على صفحته 714 متفاعلاً.

توكل كرمان اليمنية الحاصلة على جائزة نوبل للسلام وبلغ عدد متابعينها 54 ألف متابع، وعدد المتفاعلين معها على صفحتها بلغ 18ألف متفاعل. وإجمالي عدد معجبي صفحتها بلغ 268 ألفاً.

ومن لبنان أليسا وهيفاء وهبي.



اكتب ما في قلبك

أنت صاحب مهارات إبداعية؟ موقع zedni.com ساحة مفتوحة للأفكار وتسليط الضوء على تجارب اليافعين والمدرسين المهتمين بمجال التعليم. شعار الموقع «طلبة في حضارة العلم» يطمح إلى استقطاب المزيد من المنخرطين بغاية خدمة مجتمع التعليم ومد سبل التواصل وتعميم الإنتاجات الأدبية والفنية باختلاف أصنافها، كما يوفر الموقع الذي يسهر عليه مجموعة من طلبة المدارس والجامعات إمكانات لدعم المشاريع والمواهب مادياً ومعنوياً، وتتبع أثرها فضلاً عن جائزة «زدني» التشجيعية التي يمنحها الموقع في مجال الأدب والتعليم والصحافة.

من رسالة الموقع إلى المواهب الشابة: اكتب ما في قلبك.. اكتب لنا فكرك. اكتب تجربتك، تقريرك، مقابلتك الصحفية، رؤيتك النكية، وكن معنا في فريق العمل نحن بانتظارك. اكتب في الأدب، اكتب في العلوم. اصنع (فيديو) خاصاً عن مدرستك، عن جامعتك، عن ساحات العلم. هدفنا خدمة مجتمع التعليم.

«الفيسبوك» يساعد في القبض على العصابة

أعلن مكتب التحقيقات الفيدرالي في الولايات المتحدة الأميركية أنه قام باعتقال 10 أشخاص مسؤولين عن القيام بالعديد من الجرائم الإلكترونية وذلك بفضل التعاون الكبير الذي قدمته لهم شبكة الفيسبوك الاجتماعية.

وكان قد ألقي القبض على هذه العصابة في عده بلدان ومن بينها كرواتيا، والبوسنة والهرسك ونيوزيلندا والولايات المتحدة وقد تسببت في إلقاء الضرر وإصابة 11 مليون جهاز كمبيوتر وخسائر قدرت بأكثر من 850 مليون دولار بعد سرقة العديد من البيانات الحساسة مثل أرقام بطاقات الائتمان.



وقد استهدفت هذه العصابة مستخدمي شبكة التواصل الاجتماعي فيسبوك من سنة 2010 وحتى أكتوبر 2012 مما ساعد مكتب التحقيقات الفيدرالي في تحديد الجناة والضحايا من البرامج الضارة التي يتم إرسالها ومن ثم توفير أدوات لإزالة هذه التهديدات.



المراهقون وتكنولوجيا التواصل

لا جدال في أن للأجهزة المتطورة استخداماتها المفيدة الهائلة، لكن لا يمكن إنكار حقيقة أن العديد ممن يحرصون على اقتنائها ومسايرة كل ما هو جديد منها يجهلون قيمتها ولا يستغلونها على النحو السليم خاصة المراهقين.. عن هذا الموضوع نشرت شبكة ياهو هذه الدراسة وننشر جزءاً منها.

إذا تأملنا التأثيرات السلبية للإنترنت وشبكات التواصل الاجتماعي التي بات استخدامها ضرورة لا غنى عنها ضمن البرنامج اليومي لشريحة ليست بالهينة من مراهقي اليوم، فهي ليست وسيلة للتعارف والاتصال، بل وسيلة للانغلاق والانعزال!. قد يندهش البعض من هذا الافتراض، ولكنها الحقيقة فهي تعزل المراهق عن بقية أفراد أسرته وتدخله إلى عالم افتراضي يتعامل فيه مع أصدقاء لا يعرف عنهم إلا ما ينشرونه عن أنفسهم من معلومات قد تكون زائفة. مع ذلك لا يمكننا أن نتجاهل فوائد التواصل عبر الإنترنت وقدرته على تقريب الأشخاص وتناقل الخبرات، إذا ما أحسن المستخدم استغلال إمكاناته، وهذا ما ينقص مراهق اليوم.

يتيح الإنترنت في وقتنا الراهن إمكانات متعددة من الممكن استغلالها فيما يأتي بالنفع على المراهقين، فهو يتيح تبادل المعلومات بسرعة وسلاسة في أي وقت خلال اليوم ولأي عدد من الأصدقاء، ما يجعل منه وسيلة مثالية لتبادل الخبرات والتواصل مع أصدقاء جدد ينتمون إلى مختلف بقاع الأرض، وفي الاتصال بالأهل والأصدقاء ممن تفرق بين المراهق وبينهم مسافات طويلة، ولكن إذا تأملنا هذه النوعية من الصداقات فهل هي علاقات طبيعية وسليمة تغني عن التواصل المباشر؟ هل يغنينا الإنترنت عن زيارة الأحباب والمقربين والجلوس معهم للتسامر والتندر واسترجاع اللحظات الطيبة؟ بالطبع لا، فهو بذلك يزيد التباعد ويحجم وسائل التواصل في الدردشة وتبادل الرسائل النصية.



مرزوق بشير بن مرزوق

الثقافة والربيع العربي

لم يكن حال المناخ الثقافي مختلفاً عن الجوانب الأخرى في المجتمع العربي قبل الثورات التي جرت في بعض الأنحاء من الوطن العربي، لقد كان في معظمه مناخاً ملوثاً بالفساد والإهمال والتردي والتخلف أيضاً، وعلى الرغم من أن الاهتمام بالثقافة الجادة يأتي في آخر اهتمامات الحكام، إلا أن ما وقع عليها من ظلم وإهمال ربما يفوق ما وقع على الجوانب الاجتماعية الأخرى، ولأن مسؤولية الثقافة هي إثارة نشاط العقل، ونشر الوعي، وطرح الأسئلة الجوهرية، ومراقبة ضمير الأمة ومسيرتها، فإن كل ذلك وغيره كان يسبب إزعاجاً للسلطات الحاكمة، التي تسعى إلى نشر ثقافة مادية استهلاكية مائعة، وثقافة لا تثير الأسئلة الصريحة والجادة، فكانت تخصص لها موارد شحيحة تستقطعها من ثروة الأمة على احتفاليات ومظهريات شكلية براقة تبتسر جوهر الثقافة ومضمونها، كانت الدول تشيد مراكز ثقافية مبهرة ليحضرها الحاكم وحاشيته ليقضوا أمسية مريحة وطروبة، لا تعبر عن مواهب الأمة وقضاياها وهمومها، كما سعت لتبني المواهب الواعدة وتطوعها لآلتها الإعلامية كي تصبح جزءاً من الدعاية للسلطة، وتقديم عروض فنية مفصلة لها تتحدث عن إنجازاتها لتوهم الجماهير بها، وتتغنى بأشعار تمجد الأفراد، وتعود بالفضل لهم في تقدم الأمة.

ومن كان يجول في عالمنا العربي، يكتشف حال الثقافة فيها، فهي تشبه (التراجيديا والكوميديا) اليونانية أو (الفارس) الإيطالي، فمكتباتها العامة الوحيدة واليتيمة مهملة، وتعشش العناكب على أرففها، ومجهزة بكمبيوتر قديم لا يعمل، حتى المكتبات العامة الكبيرة جهزتها وساهمت في بنائها دول أخرى غير الدول الأم، ولن تجد أبداً مكتبة عامة في كل حي تخدم الأسرة، كما سيجد أن دولة عدد سكانها يفوق ربع مليون نسمةتضم عدداً من المسارح لا يتجاوز عدد أصابع الكف الواحد.

وسوف يجد أن مناهج التعليم خلت من تعلم الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية والفنون البصرية، وأن الوطن العربي من أقصاه إلى أقصاه لا يضم إلا عدداً قليلاً من معاهد الفنون المتخصصة.

لقد أنتجت السلطات في السنين الماضية أعمالاً مسرحية وسينمائية ومسلسلات هزيلة، سطّحت القضايا الاجتماعية وأفرغت من محتواها لكي لا تثير الأسئلة.

نأمل أن لا يتوقف الربيع العربي عند إبدال نظام سياسي بنظام آخر، بل عليه أن يمضي في إعطاء الثقافة، بجانب مكونات الأمة الأخرى، اهتماماً ويعيد لها اعتبارها ومكانتها المتقدمة في مسيرة الأمة، وعلى الربيع العربي أن يعيد للثقافة مضامينها الحقيقية، وجوهرها الصادق الذي استبدلته العقود الماضية بأنماط وأشكال من الثقافة البائسة والفارغة المضمون، وعلى الربيع العربي أن يعيد للشعراء والروائيين والمسرحيين والتشكيليين والسينمائيين والقائمين على التراث وغيرهم من المبدعين مكانتهم وقدرهم واحترامهم في المجتمع، وقبل كل ذلك أن يتم إلغاء كافة القواعد والقوانين والمراسيم التي تعطل حرية الإبداع، فإذا كانت غاية الإبداع هي الوصول إلى مجتمع حر، فإن الحرية ذاتها تحتاج إلى ثقافة واعية تدافع عنها وتؤكدها في المجتمع.



Norman Rockwell

المرآة

قـدَر الإنسان العابر

هــي أول وعــي الطفـل لحدود ذاتــه، وهــي أول وعي إنسان الأزمنة الحديثة بفرديته. من سطحها اللامع ولد التصويـر الفوتوغرافي فالسـينما والتليفزيون، ومعها ولدت الرواية وفن السيرة الذاتية.

المرايـا ليسـت نوعـاً واحداً، وليسـت من مـادة واحدة صامتة. ليسـت النبع أو السـطح الزجاجي أو المعدني اللامـع؛ فالصديق مرآة صديقه، والحاكم مرآة شـعبه وبالعكس.

ولأنها ليس بوسعها أن تخلد صورنا في لحظة سعادة أو صحـة خالـدة، لا نرضـى عن مرايانا طـول الوقت. يأتي على الإنسـان حيـن من الدهر ينكـر فيه تحولاته ويتشـكك في صـدق صورته المنعكسـة فيسـعى إلى خلق مرآة أخـرى يصنعها من هواه ومن جنونه، هكذا ضـاع نرسـيس ودوريان دوريـان جـراي والملك لير وبيجماليـون وصدام حسـين والقذافي، وهكـذا تتزايد أعداد من يستسـلمون لمبضع جراح التجميل في العالم كله، لكن ذلك لا يغير من قدَر الإنسان العابر.

خداع الصورة الأكثر وضوحاً

محسن العتيقي


Salvador Dali

في كتابه «فلسفة المرآة» (دار المعارف عام 1994) يستند د. محمود رجب على الأسطورة والتاريخ والفلسفة والأدب، كما على كتابات المتصوفة، بغاية التأمل في أفعال المرآة وماهية الانعكاس المرآوي. هل يؤكد الكتاب أن المرآة أمُ الفلسفة! فكعادة أي كتابة فلسفية تقليدية، قد لا تبدو المرآة موضوعاً جاداً للتفلسف، لكن محمود رجب الكاتب العربي الوحيد، فيما يبدو، الذي خصص لهذه الأداة المألوفة دراسة فينومولوجية كشفت ما تنطوي عليه المرآة من ألغاز لا تتعارض مع هموم الفلسفة قديماً وحديثاً.

ماذا في المرآة؟

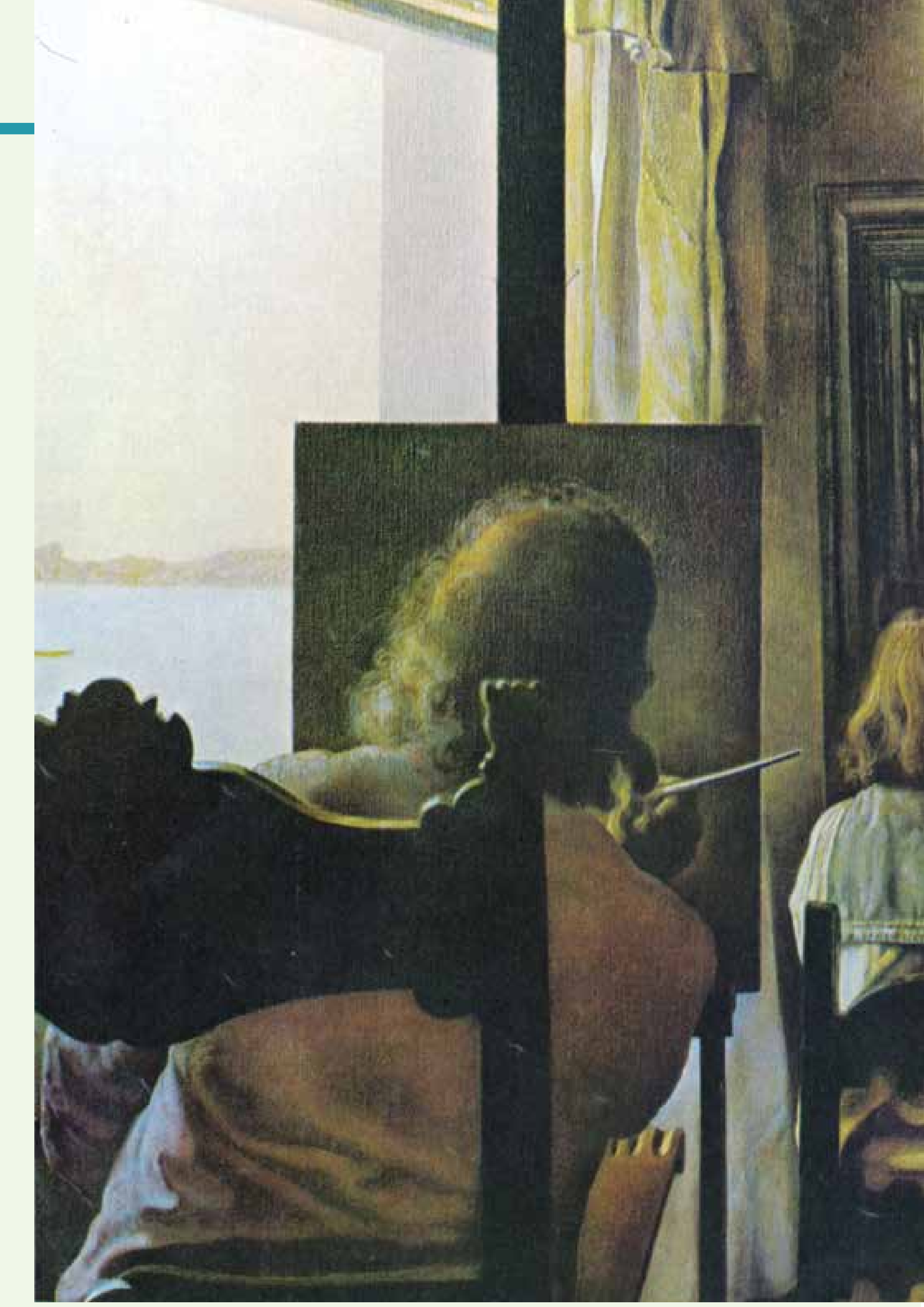
هل يتحسس أحد شيئاً آخر غير الوظيفة الاستعمالية وهو يواجه مرآة زجاجية؟ في الغالب نتجمل بها، نكتشف تفاصيل الوجه ونعاين باهتمام تحولاته، وجه آخر في المرآة يحظى بالعناية الدائمة، وجه يظهر ويختفي باختفاء المرآة! إنه آخر آخر، أو قرين يستوطن المرايا ويظهر بشكل مؤقت ثم يتوارى داخلنا فنلاحقه ولا نمل من العودة للمرآة.

من المرآة يتعلم الطفل الصغير ردود الأفعال وبوادر اللغة، منذ نعومته الأولى يتهلل ويشغف بحقيقته الجسدية.

بحسب هيجل تعتبر هذه المرحلة «لحظة الوعي الذاتي الديالكتيكية»، أنا إذاً آخر، هو الاكتشاف الذي يتوصل إليه الطفل حين يرى صورته في المرآة. وعلى نحو مماثل عبَّر جاك لاكان عن هذه المرحلة بـ«اللحظة الارتقائية في نمو الطفل حينما يتمكن من بلوغ أول تخطيط أولي للذاتية أو الهوية».

ينطوي التعارف بين الناس بداية على سلوكيات اجتماعية هي في الغالب إبداء الابتسامة والترحاب، وبين المرحِّب والمرحَّب به تنكشف رغبة البحث عن مرآة الذات في الآخر، مرآة تعكس الخصال والصفات، ولما تكشف تجربة التواصل والاحتكاك أن هذا الآخر، بوصفه مرآة، ليس مناسباً لانكشاف خصال إيجابية بشكل متبادل وعادل يصبح غير مرغوب فيه. ذلك أن الرغبة في الآخر كانعكاس مرآتي للذات تستبطن ضمنياً تحقق وعي ذاتي، وهو وعي لا يصل درجة الإشباع إلا من خلال مواجهة ذات أخرى تبدي التعرف على نفسها من خلال مرآة الآخر بنفس القدر من التأثير والاهتمام والأخذ والعطاء. ومثلما يتساءل الفرد في علاقته بالآخر، عن محدودية وصدق الانعكاس فيه بشكل دائم، يتساءل كذلك: هل أنا هو هنا الآخر الذي أراه أمامي في المرآة؟ سؤال يطرحه عندما يكتشف أن صورته التي في المرآة إنما هي «شيء آخر غير ما يحسه على نحو داخلي عن نفسه، فالتجاعيد المحفورة في الجلد وبياض شعر الرأس... علامات تجعله يرى في صورته المرآتية ما لا تصدقه عيناه وهو بصدد متابعة التغير الفيزيولوجي الذي يطرأ على ذاتيته من الخارج والذي لا يحس به داخلياً».

ليس بمقدور المرآة أن تخلد صورنا مبتسمة أو حزينة، كشأن الرسم والفوتوغرافيا



على هنا، سواء في المرآة العينية أو مرآة الآخر، ليست ثمة صورة مرآتية ثابتة، وليس بمقدور المرآة أن تخلد صورنا مبتسمة أو حزينة، كشأن الرسم والفوتوغرافيا، لكن المرآة تستعيض عن الثبات بالذاكرة وتوثيق مفترض لتاريخ الجسد كسند لذاكرة نفسية، ونجد هذه الحمولة المعنوية في الحالات السلبية للانعكاس المرآتي المادي عند الشخص الذي لا يرضى عن نفسه في المرآة، أو في مرآة الآخر وما يترتب عنها من انعكاسات جانبية في حالات الهيام والخسارات أو ما يوصف بضياع الأنا في الآخر.

لتوضيح هذه الانعكاسات مجتمعة، يحيلنا محمد رجب في «فلسفة المرآة» على رواية «صورة دوريان جراي» لأوسكار وايلد حيث توظيف تقنية المرآة بتحطيمها ومخاطبتها يعكس الازدواجية التي كابدها دوريان جراي إلى حد التمزق وتحطيم الذات والانتحار. وعلى مسرحية شكسبير، لما يجد «الملك لير» في شخصية إدجار «مرآة له يرى فيها نفسه ومصيرهما المشترك، فكلاهما تعرضا للجحود من قبل بناتهما، فعصف بهما الكمد والحزن فآثرا التشرد والضياع». ولما كانت صورة نرسيس، أو نرجس، المنعكسة على سطح الماء لا يمكن أن تدوم، كان من المحتم أن يجد نفسه وحيداً وآخذاً في الاضمحلال، وقد كان بيجماليون يهيم في حب نفسه من خلال إبداعه، لكنه انخدع في حب تمثال المرأة التي نحتها وظن أنه يستطيع بث روح مطابقة له فيها.

بصدد خلق ذات أخرى خارجه، ضاع كل من دوريان جراي والملك لير ونرسيس وبيجماليون في مرآته الخاصة. هذه النرجسية القاتلة، خاصة في حالات البارانويا والاكتئاب أو ما يسميها هيجل بالوعي الشقي أو الوعي المغترب عن ذاته، أعاد غاستون باشلار النظر فيها قائلاً في كتابه «الماء والأحلام»، بأن «الوجه الإنساني هو أولاً وقبل كل شيء تلك الوسيلة التي تستخدم للغواية، وحين ينظر الشخص إلى نفسه في المرآة فإنه يستعد ويتأهب ويشحذ نفسه، ذلك أن المرآة هي لعبة الحرب في الحب الهجومي. ونجد الفيلسوف الاجتماعي الأميركي لويس ممفورد

الوجه مرآة، وللوجه طاقة التعبير وفضح المكنونات على نحو ما يظهره الخجل في احمرار الوجنتين



(1895 - 1990م) ينهب في قوله حول الاهتمام الذي يبديه الإنسان بصورته في المرآة، بكونه اهتماماً ساهم في «الإحساس بالشخصية المستقلة وإدراك الصفات الموضوعية لهوية الإنسان وذاتيته..». بل وذهب إلى أن «ازدهار فن السيرة الذاتية إنما يرجع إلى توصل الإنسان إلى صنع المرايا».

من يتمرأى يشك في صدق النسخة المنعكسة، هل وجهي بهيّ دائماً؟ هنا سؤال مرافق للتحولات التي تكشفها المرآة. منذ القرن الأول الميلادي أبدى الفيلسوف الرواقي سينكا ملاحظته قائلاً «إن الإنسان لو رأى نفسه في المرآة جميلاً فإنه سيتجنب ما يعيب هذا الجمال». ويجمل محمود رجب هذه الملاحظات بوصف المرآة مهمازاً يستثير لدى الإنسان مطامح خلقية حين تكشف له محاسنه ومثالبه الفيزيقية الخلقية فيعمل إما على الحفاظ على ما هو فيه من كمال وإما على الرقي بنفسه إلى مرتبة الكمال. ويبدو أن هذا الحفاظ أو الارتقاء بالذات كان غاية الفلسفة اليونانية، فمنذ زمن طويل كانت الحكمة أو الفطنة يرمز لها في الفن بامرأة تمسك بيدها مرآة تتأمل فيها نفسها وتحت قدميها حية تسعى. ولما كانت المرآة هي تلك الأداة العجيبة التي تستنسخ كل ما يواجهها استنساخاً آنياً، فقد صارت رمز الرؤية الثاقبة للأشياء، ذلك أنها وحدها التي تري الإنسان صورته بأمانة فيتخذها موضوعاً للتفكير. وكان سقراط يدعو الشباب بكلمته «اعرف نفسك» إلى إطالة النظر في المرآة من أجل إصلاح أنفسهم، والتجمل بالفضائل»، وكان أرسطو يحث على التأمل الانعكاسي بعبارته «العقل الذي يعقل ذاته»، أما مع ديكارت فقد وصل التأمل في المرآة إلى تدشين بدايات الوعي بحقيقة الذات، بل وامتد من رؤية الذات في المرآة ومعرفتها، إلى رؤيتها وهي تراك.

من المرايا ما يقتل!

مثلما تأسر المتمرئي إليها والباحث عن قرينه في غيره، فهي تتحول وتتشكل ويمكن أن تفتقر إلى الدقة، فيؤول ما تعكسه صوراً قوامها الخيال والتحريف، هذا حال المرايا المحدبة والمقعرة والأسطوانية والمخروطية، ومرايا السحر والكهنوت ومرايا الملاهي والسيرك.. إنها عالم من الأغلاط والألاعيب الخادعة، ألم ينخدع نرسيس منذ البداية بإغراء مرآة الماء، ماذا لو كان قد أطاع أمر الآلهة ولم يتسلل ذات ليلة مقمرة عبر الغابة إلى البحيرة، هل كان سيضمحل ويتحول إلى زهرة؟ لما إذا رفضت الآلهة أن يكتشف نرسيس صورته الأجمل؟. فرضاً أنها عاقبته بتخليه عن وظيفته المرآوية، وجه نرسيس مرآة العالم والكمال، الوجه الذي تتنرجس فيه الطبيعة كلها، وبسقوط وجهه في البحيرة انكسرت مرآة وجهه، المرآة التي تتمركز فيها الطبيعة والعالم والتي لا يسمح بأن يكتشفها فيطغى بجماله على الآلهة، أو بالأحرى خافت من رؤيته للنبوءات على سطح البحيرة.. لقد نافس مرآة الماء فهزمته إذاً!

يوصف الوجه والعين بقدرتهما على الانعكاس المرآوي، الوجه مرآة، وجه النبي موسى مرآة إلهية تعكس نور الله، وللوجه طاقة التعبير وفضح المكنونات على نحو ما يظهره الخجل في احمرار الوجنتين رغماً عن الخجول، وليس أمامه في هذه الحالة غير خيار واحد، أن يتمرأى في مرآة وجهه فتعلن انفعاله الداخلي، وكما تعلن، تضمر مرآة العين سراً ما في الابتسامة الصفراء المخادعة. والعين في المقابل مرآة تختصر ما ينعكس داخلها. في حدقة العين يرى المحب محبوبه، ويتمرأى قلب العاشق مختصراً في عين محبوبه، يراه وتراه فيصلاً إلى منطقة الالتقاء الصغيرة لانعكاسهما في مرآة العين، أو منطقة القرب الفعلي كما يصفها محمود رجب معلقاً على ما أورده أفلاطون في تعبيره عن مرآة العين بوصفها نقطة التقاء شعاع الحب، يقول صاحب «المأدبة» في نص محاورة ألقبيادس: «وعلى ذلك فعندما تتأمل عين في عين أخرى، وعندما تركز نظرتها على أفضل جزء في هذه العين، أي على هذا الذي تراه، فإن ما تراه فيه إنما هو نفسها». ولكن لمَ وصف الحب بالعماء؟ هل لأنه يجعل الولهان لا يرى غير فاتنته؟ كانت ميدوسا تحمل الموت في عينيها وكان كل من ينظر إليها يمسخ حجراً ويصير كتلة عمياء في عالم الأموات والظلام، «الحب أعمى» و«من الحب ما قتل» خبرنا الأصمعي بعد قصة الحجر المكتوب، الحب قاتل حين لا ترتد صورة المحب في مرآة عين المحبوب،

> كان للإسكندر المقدوني مرآة الإلكتروم الكونية التي وعد بقدرتها على حماية البشرية من هلاك الأعاصير، واعتقاداً بروحها الإلهية. توارثها الملوك بعده

هكذا كان من ينظر إلى مرآة ميدوسا الساحرة لا ترتد صورته إليه، وإنما تسلب منه فيموت.

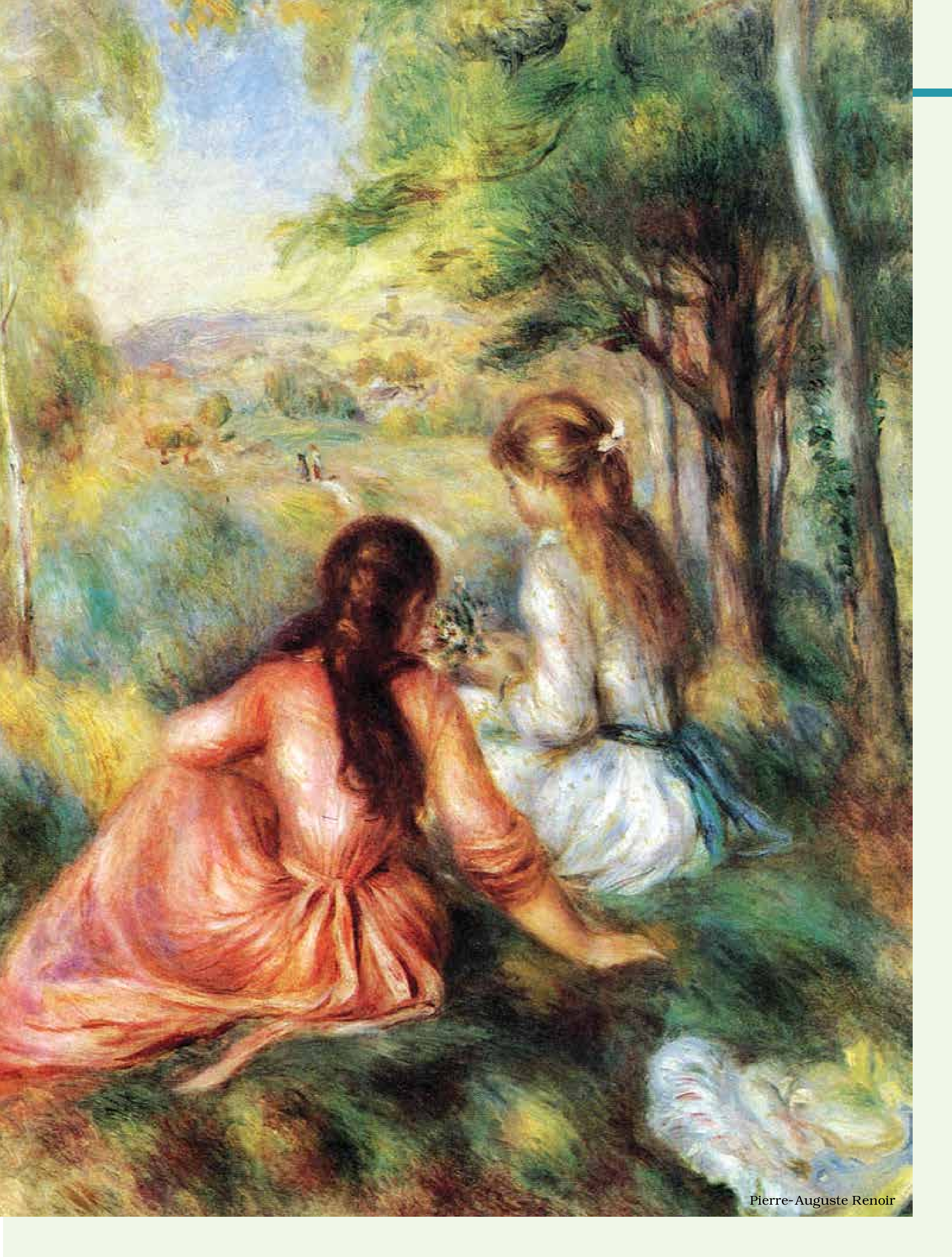
واقع لا واقعي

من حيث تداخلها بالخرافة لتغليط الناس أو سحرهم بتوهيم شيطاني، أو إن شئنا مع محمود رجب من حيث هي علم خرافي، علم المرايا أو (القاطوبطريقا) فإن التوهيم والخداع الذي تمارسه المرآة إنما هو خرافة رياضية حقة، فلم تكن (الأوبطيقا) علم المناظر، وكذلك شطحات الصوفية في المعرفة والعرفان.. خارج تجارب مختبرية تقيس زوايا انعكاس الضوء على أسطح المرايا وما تثيره من مصادفات ونتائج تجانب صواب الواقع حتى يبصر الناظر أوهاماً أمامه يسقط عليها معرفته، أو يوهم الناس برؤية ما لا يرى. هنا جوهر علم قائم بذاته وحسبنا التساؤل مع صاحب فلسفة المرآة: «ألم يكن نصير الدين الطوسي (1201 - 1274) وهو المتصوف المغرق في الإشراق والتشيع، رياضياً ومحرراً لكتاب إقليدس في علم المناظر؟ علم المرايا باختصار جامع بين الحقيقة والخيال، هو علم وخيال: علم الخيال وخيال العلم».

من الناحية العلمية تفعل المرآة ما يفعله السحر، فهي قادرة على إنتاج صور خارقة للعادة، هنا نراه في عروض السيرك فننده لوقوعه كما نعجب بالخدعة طالما لم نكتشف سر المرآة التي تخفي وتستحضر وتحول ما لم يكن في الحسبان، وهذا ليس بجديد، ذلك أن حالات مشابهة من الإدهاش والعادات الخارقة لم يرق الوعي البشري قديماً إلى مستوى اعتبارها خدعاً أشبه بألعاب الخفة. وباستحضار الأسطورة كإطار عقدي اتخذت خصائص المرآة وظائف لاهوتية قائمة على خرق العادة وكشف المحجوب وإظهار اللامرئي، فكانت المرايا تشوه وتمسخ وتهلك على نحو ما يرجع إلى مرآة نرسيس وديونيسوس وميدوسا، وبمثال أوضح يستحضر محمود رجب مرآة معبد ليكوسورا في أركاديا التي وصفها رحالة إغريقي في القرن الثاني الميلادي قائلاً: إن الناظر فيها إما ألا يتبين من نفسه سوى انعكاس غامض، يخبو ويضعف، وإما ألا يرى فيها شيئاً على الإطلاق، وعلى العكس من ذلك تظهر على المرآة، وبجلاء، أشكال الآلهات المحفورة والعرش الذي يجلسن عليه».

تخذل المرآة الرائي فلا تصون وجهه، مثلما هي مرآة الآخر تعزف على مقام الضياع والخسارات. بعض المرايا غير صادقة وهي توهم بذلك، وهي الأخطر ليس لأن أفعالها سحرية وخادعة، أو لأن أغلاطها تصنع واقعاً خيالياً، وإنما لكونها تمارس غسيل المخ كذلك، وقديما استعملت المرآة في أمور السحر والتنجيم، وكان للإسكندر المقدوني مرآة الإلكتروم الكونية التي وعد بقدرتها على حماية البشرية من هلاك الأعاصير، واعتقاداً بروحها الإلهية توارثها الملوك بعده. وماذا بعد؟ هل انتهى عهد المرآة الكونية هاته؟

مليون مرآة لن تعكس إلا متمرئياً واحداً، ذلك الذي يقف بمفرده قبالتها، ولنتأمل مثالاً أكثر إيحائية يضربه محمود رجب «لو جمعنا عدداً من المرايا مع بعضها البعض... سيكون لدينا مرايا مؤلفة من عدد كبير من المرايا الصغيرة. فإن قدمنا لها فرداً واحداً أعطتنا شعباً كاملاً»، شخص واحد في هيئة شعب، وشعب في هيئة شخص! لعبة مرآوية تتمرأى فيها السلطة في المحكوم والمحكوم في السلطة، وقد كان على المرايا أن تواكب شروط اللعبة وارتقاء الشعوب نحو إعمال العقل أكثر من الخرافة، فاستبدلت مرآة الإلكتروم الخارقة بمرايا التليفزيون، وتطور إنتاج الأشباح المرآوية، إلى بعث الديناصورات وهي تمشي كأنها الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة بموجب التحكم عن بعد، ضغطة زر تنشر ملايين الصور فتؤول انعكاساً مرآوياً في لحظة، ونحن نراها فرادى ومجتمعين، وفي قرارة نفوسنا: هنا العالم المتقدم لا يكف عن تكبير مراياه، كل فكرة، كل تاريخ، كل حاضر أو مستقبل يصنعون له أضخم المرايا، فلا نكاد نحن أصحاب المرايا الصغيرة داخل مرآة الحاكم العظيمة نستشعر ذاكرة أو طموحاً إلا ورأينا في مرآة العالم شبح المؤامرة، ونقول هناك تلاعب وتضليل، ولا شيء غير ردة الفعل هاته ما يوسع هوة الرؤية، ويجعل المسافات بين الهوية والثقافة والاختلاف والقيم... أكثر هلامية. إننا لا نرى في المرايا غير الصورة الأكثر وضوحاً للأزمة.


Pierre-Auguste Renoir

لعبة مرايا

عبد السلام بنعبد العالي

«يستعمل الإنسان البرونز مـرآةً، يستعملُ الإنسانُ العصورَ القديمة مرآةً... يستعمل الإنسانَ الإنسانَ مرآةً».

من اقتباسات فكتور سيغالين

على مرآة صينية في متحف هانُوي، كُتِب: «مثل الشمس والقمر والماء والذهب، كن واضحاً لماعاً، واعكس ما في قلبك». المرآة إذاً تعكس ما يجول في الخواطر، وما يخالج القلوب. إنها تعكس حقيقة الأشياء. ربما من أجل ذلك فهي ترتبط بإعمال الفكر والنظر. اللفظ اللاتيني الدال على المرآة هو speculum، والتأمل spéculation هو مراقبة السماء وحركات النجوم باستعمال المرآة. ومن النجم sidus جاء لفظ considération الذي يعني الاعتبار والنظر إلى مجموعة النجوم. على هذا النحو يرتبط التأمل والاعتبار والنظر بدراسة الكواكب المنعكسة على مرايا. كل تفكير réflexion، يمر عبر انعكاس réflexion، يمر عبر مرآة.

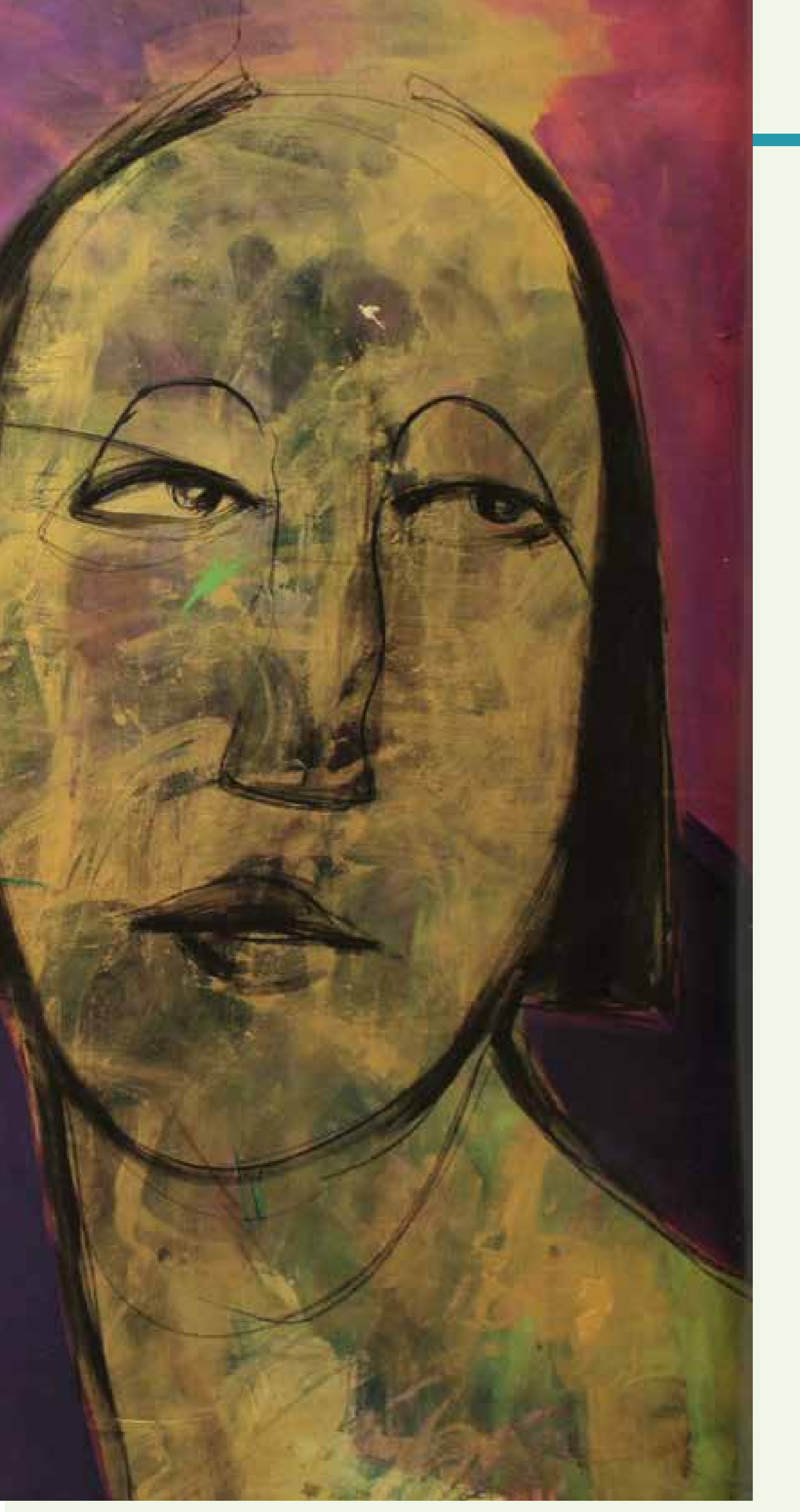
غير أن المرايا تتعدد وتتنوع، ففضلا على أنها تختلف حسب مادتها من ماء وبرونز وفضة وزجاج، فإن طبيعة الصّور التي تعكسها تتغير من حامل لآخر. فنحن نرى صورنا على السطوح المصقولة والمياه الراكدة، لكننا نراها أيضاً في مرآة الماضي كما في مرآة الحاضر. نرى صورتنا (بل صورنا المتعددة) التي يعكسها لنا وعينا بتراثنا، كما نرى صورنا التي تقدمها لنا وعنّا الثقافة الغربية، في الرسوم التي ترسمها لنا، والروايات التي تكتبها عنّا، نراها في أفلامها ونشاهدها على خشبات مسرحها ونسمعها في موسيقاها. إدراكنا لأنفسنا لم يعد يتم إلا عبر هاته المرايا، فنحن لا ندرك ذواتنا، ليس فقط إلا عبر آخر، وإنما عن طريق الإدراك الذي لدى الآخر لنا. فلا نرى أنفسنا إلا بعينيه، ولا نثمّن إلا ما يثمنه، ولا «نكتشف» نصاً في تراثنا إلا بعد أن يربط بأحد نصوصه، لا نكتشفه إلا كانعكاس وصورة لنص غربي، هذا شأننا اليوم مع كثير من نصوصنا التراثية كحي بن يقظان ورسالة الغفران و.. ومقدمة ابن خلدون.

بل إن الأمر قد يتجاوز الإدراك ليرقى إلى مسألة الاعتراف و«تقدير الذات»، فلا ننتبه إلى ما أنجزناه، ولا نشعر بقيمة ما أنجزنا وما ننجزه إلا عبر اعتراف الآخر. يتجلى لنا ذلك ربما أوضح تجلّ في ذلك التسابق الذي نلحظه عند كتابنا لقراءة ما أبدعوه في لغة غربية، حيث يتبدى واضحاً أن كل اعتراف بالذات لابدّ وأن يمرّ عبر مرآة الآخر واعترافه.

غير أن الانعكاس لا يقف عند هذا الحد، إذ سرعان ما تبدأ هذه الصّور المعكوسة في توليد أخرى، وسرعان ما تغدو بدورها أصولاً تُستنسخ عنها صور، فنأخذ في التشبّه بالصّور التي ما تفتأ مرايا الآخر تعكسها لنا وعنّا.

الأمر يتم هنا كما يتم في الإشهارات والإعلام. فالإعلام مرآة يرى فيها المجتمع ذاته وما يرغب فيه، إلا أن المجتمع سرعان ما يحاول أن يتطابق مع الصورة التي تعكس عنه، يحاول أن يستنسخها، إلى حد أن بإمكاننا أن نقول إن المجتمع المعاصر لم يعد بإمكانه أن يحيا من غير إشهارات وإعلامات. ذلك أننا أصبحنا نرغب في أن نرى أنفسنا في مرآة الإعلامات، أصبحنا في حاجة ماسة إلى من يدغدغ عواطفنا ويشعرنا أنه يسهر على صحتنا وتوفير أموالنا، أصبحنا نرغب في أن نرى رغباتنا مصورة معروضة، قد لا يهمنا المنتوج موضوع الإعلام، ولكن ما يهمنا هو منتوج الإعلام في حد ذاته، هو الإعلام ذاته كمنتوج ثقافي، وما يسعى إليه من عكس صور نتجند لاستنساخها.

هذه بالضبط هي حالنا مع كل الصّور التي تُعكس عنّا، سواء جاءتنا من قطعة البرونز، أم من ماضينا، أم من الثقافة المهيمنة، فكل هذه المرايا، إذ تعكس عنا صورة تدفعنا لأن نستنسخها، حتى أنه يبدو من الصعب في النهاية أن نحدد الأصل والنسخة، الموضوع والصورة، الناسخ والمنسوخ، إن هي إلا لعبة مرايا تعكس سيمولاكرات هويات، وتستنسخ هويات سيمولاكرية.



تناسخ

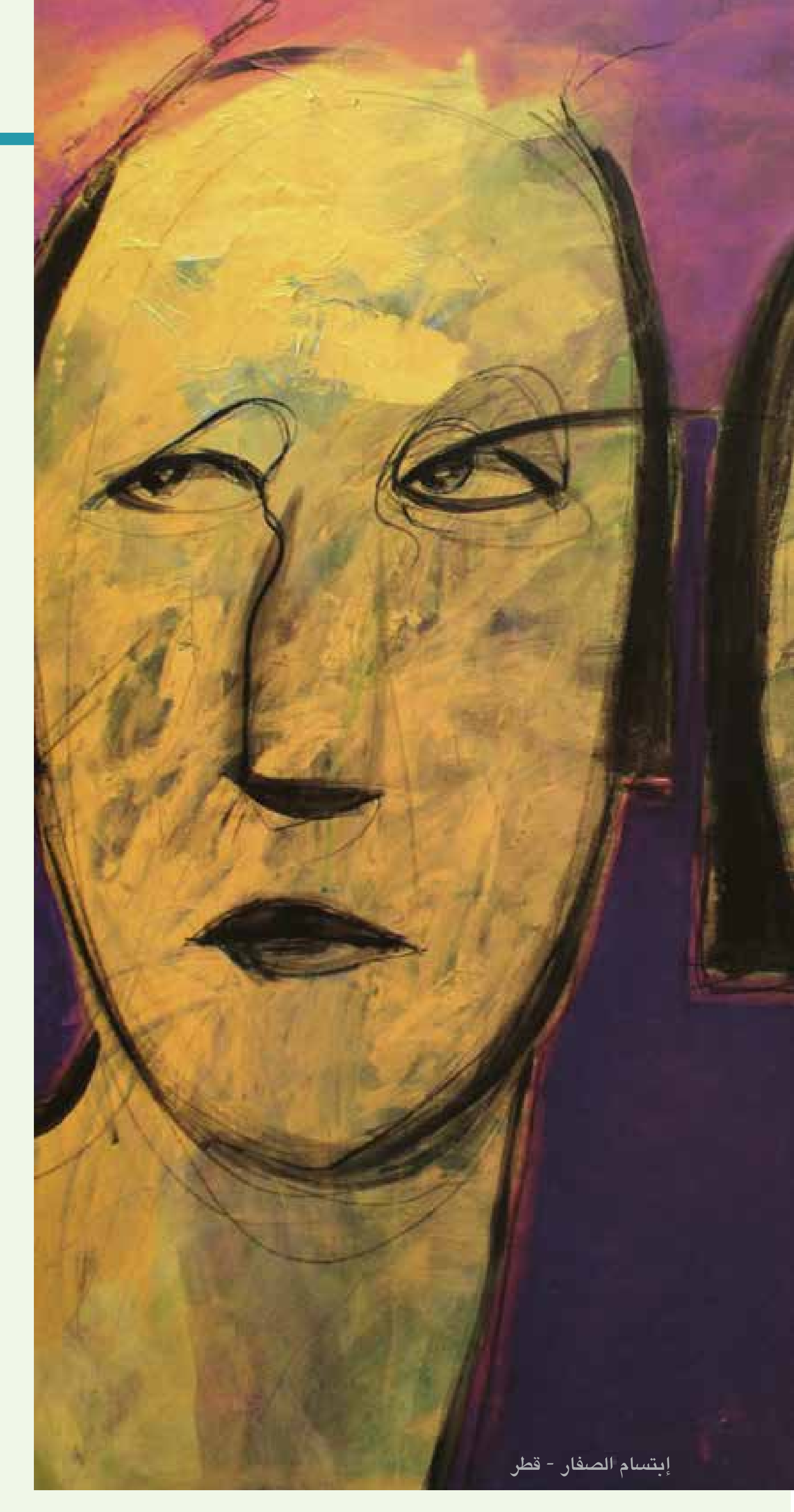
عبد الفتاح كيليطو

بعد أن حضر وليمة تملى أثناءها بطلعة السيدة أرنو التي شغفته حباً، عاد فريديريك، بطل رواية «التربية العاطفية» لغوستاف فلوبير، إلى بيته في وقت متأخر من الليل. إثر رجوعه صادف وجهه في المرآة، «فوجد نفسه جميلاً، ولمدة دقيقة ظل ينظر إلى صورته». كان قد قرر وهو في طريقه إلى مسكنه أن موهبته وقدره أن يكون رساماً، وها هو الآن أمام رسمه على صفحة المرآة. لمدة دقيقة نسي المرأة التي يحبها وافتتن بنفسه وغرق في صورته. أليست المرآة، كما يقال، ماء جامداً؟

العودة إلى البيت، إلى النفس.. هل مازلت أنا؟ قد تسلب المرآة العقل، قد تضل وتغوي، ومع ذلك تظل صادقة، ولا سبيل لمجادلتها وإنكار ما تعرضه عليك، فقولها حاسم ونهائي. ألا تجابهك بصورتك؟ ألا يمثل برهانها أمام ناظريك؟ تطلب منها كل مرة جواباً عن السؤال المستعصي: من أنا؟ فيأتي جوابها صحيحاً منصفاً، لكن في اللحظة والحين، فلا دوام لحكمها. أجمل النساء تعرف ذلك، وإلا لماذا تعيد طرح السؤال ذاته، على غرار زوجة أب بلانش نيج في الحكاية المعروفة: أيتها المرآة خبريني، ألست الأجمل؟ لم تجاملها المرآة، فذات يوم صدعت بالحق وأعلمتها أن ربيبتها غدت أجمل منها. لا قرار للصورة في المرآة، معدن المسخ والتناسخ. كل من يقترب من مرآة يشعر بوجل خفي وقلق مكتوم، ذلك أنه معرض للموت، حقيقة أو مجازا. أوديبوس في مفترق الطرق، أوديبوس وسؤال السفنكس...

في مستهل رواية «صديقي الجميل» لموباسان، يلبي جورج ديروا دعوة إلى حفل عشاء عند صديق قديم له، الصحفي فوريستيي، وبما أنه فقير مدقع فقد اكترى كسوة ملائمة للمناسبة. وحين وصل إلى منزل صديقه حدث شيء طريف: أبصر غير بعيد عنه شخصاً غريباً أنيقاً، ثم أدرك أنه هو نفسه في مرآة على الحائط. هكذا ابتعد عن ذاته، تقمص شخصية أجنبية و صار إنساناً آخر. وإذا به يتمتم بعبارة غامضة: «ما أجمل هذا الابتكار!» أي ابتكار يا ترى ؟ المرآة، أم شخصه الجديد؟ يبهر الضيوف برشاقته ولباقته، وعند منتصف الليل يبادر بمغادرة الحفل. لا عجب أن صار فيما بعد يدعى صديقي الجميل، فالتحول الذي نتج عن لباسه الجديد شمل اسمه أيضا. في لعبة المرايا تتعدد الهويات والأسماء، وقد يطل النظير...

قد تضل وتغوي، ومع ذلك تظل صادقة، ولا سبيل لمجادلتها وإنكار ما تعرضه


إبتسام الصفار - قطر

يموت صديقه فوريستيي فيقترن بزوجته، وأول ما فعلت هذه المرأة إجباره على تغيير اسمه، من أجل منحه صبغة أرستقراطية: عوض «جورج ديروا» صار «جورج دي روا». الانفصام الذي طرأ على اسمه، تجزيئه إلى لفظين (دي روا) عوض لفظ واحد، انفصام في كيانه. لقد تنكر لاسمه، أي لأبيه وأصله، واستعار هوية وأسرة جديدتين. لم ينحصر الأمر في الاسم، إذ بعد زواجه شغل منصب فوريستيي في الجريدة وسكن في بيته وأخذ يستعمل حوائجه وأغراضه،

ثم حدث ما لم يكن في حسبانه: صار زملاؤه في الجريدة يلقبونه بفوريستيي. تعكر آنذاك صفو جوه، والأسوأ أنه وجد نفسه في صراع مع الميت، نظيره الذي لم يغفر له استحواذه على شخصه وامرأته وممتلكاته، فأخذ طيفه يلازمه ويحاصره ويزعجه أيما إزعاج. عادة ما تكتسي الأمور صبغة مأساوية عندما تنشأ عداوة مع النظير، غير أن صديقي الجميل سيفلح في عقد صلح مع فوريستيي، وسيسترجع توازنه ويستعيد اسم دي روا. ثم تمر الأيام ويواصل ارتقاءه في السلم الاجتماعي، وفي خاتمة الرواية يتزوج ثانية بابنة أحد كبار الأثرياء بباريس وتشرع أمامه - هو الذي كان في بدايته بائساً يائساً - أبواب مستقبل زاهر.

رواية «صديقي الجميل» تعكس كنص أدبي إحدى الحكايات العجيبة، حكاية سندريون، ولعل القارئ قد اهتدى إليها من خلال بعض العناصر التي قمت بعرضها. سندريون، الخادمة المسكينة والمهانة، الحفل الذي يقيمه الأمير في قصره لاختيار الفتاة التي سيتزوجها، الحذاء السحري (صديقي الجميل شخصية «بها فتنة القدم»)، واللباس البهي الذي توفره إحدى الساحرات لسندريون بضربة عصا، إعجاب الأمير بها، ضياع فردة حذائها بسبب عودتها المتسرعة والمفاجئة إلى البيت حتى تفي بالشرط ولا تتجاوز منتصف الليل، وأخيراً العثور عليها بفضل الحذاء وزواجها بالأمير...

عندما نتحدث عن مسألة النظير ينهب تفكيرنا توا إلى الكاتب الأرجنتيني بورخيس الذي استغلها في العديد من نصوصه، وننسى أن موباسان جعل من النظير موضوعه المفضل والأثير. ما أكثر المرايا والنظائر في قصصه ورواياته !

لست الوحيدة التي تتردد طويلاً قبل الجلوس أمام المرآة، طالما يجري الشيطان في العروق مجرى الدم

الخوف من الشبيه

بشرى ناصر

علاقتي بالمرآة علاقة شائكة ومعقدة، يشوبها التضارب والتناقض. أمتلك شغفاً لاقتناء المرايا الكبيرة المزيّنة ببراويز مذهبة فاخرة، خاصة ذلك النوع الذي ينتمي للطراز (الفيكتوري) والحقبة (القوطية) على وجه التحديد، وفي المقابل لا أحمل أية مرايا في حقيبة يدي، بل إنني قلّما أتأمل وجهي في المرآة.

ولطالما توقفت عند هذا الأمر، فالأنثى بطبيعتها صديقة للمرآة، أو هكذا أوهمونا، فما أعرفه أن الذكور أيضاً يقفون أمام المرايا ويفتنون بصورهم.

لكنني أخافها، أو على وجه التحديد أخاف تأمل صورتي بداخلها والتي لا تطابقني كثيراً، فلطالما فعلت ذلك فيما سبق، فوجدتني أسأل أسئلة وجودية تقودني نحو مزيد من الإرباك والقلق، ونحو مزيد من الاغتراب.

وقد ظننت ردحاً من الزمن أن التناقض والتضارب في علاقتي بالمرآة يعود إلى التناقض والتضارب في علاقتي مع جسدي، فالمرآة تعني الجسد، إن لم تعن مزيداً من الجسد.

وركنت طويلاً لهذا الاعتقاد، فالاعتراف بأنني أكره أنوثتي وأحبها في آن معاً ليس سراً، ذلك أنني أحسد الذكور على ذكورتهم، وأكره الأنوثة التي أنتمي إليها، مع ذلك أدلل جسدي على النحو الأمثل.

هل أتحاشى النظر طويلاً في المرأة، خشية من المخلوق الآخر الذي يختمر فيها ويطل عليّ ليؤكد أنه يشبهني تماماً؟ هذا الكائن يتطلع دائماً لمواجهتي.

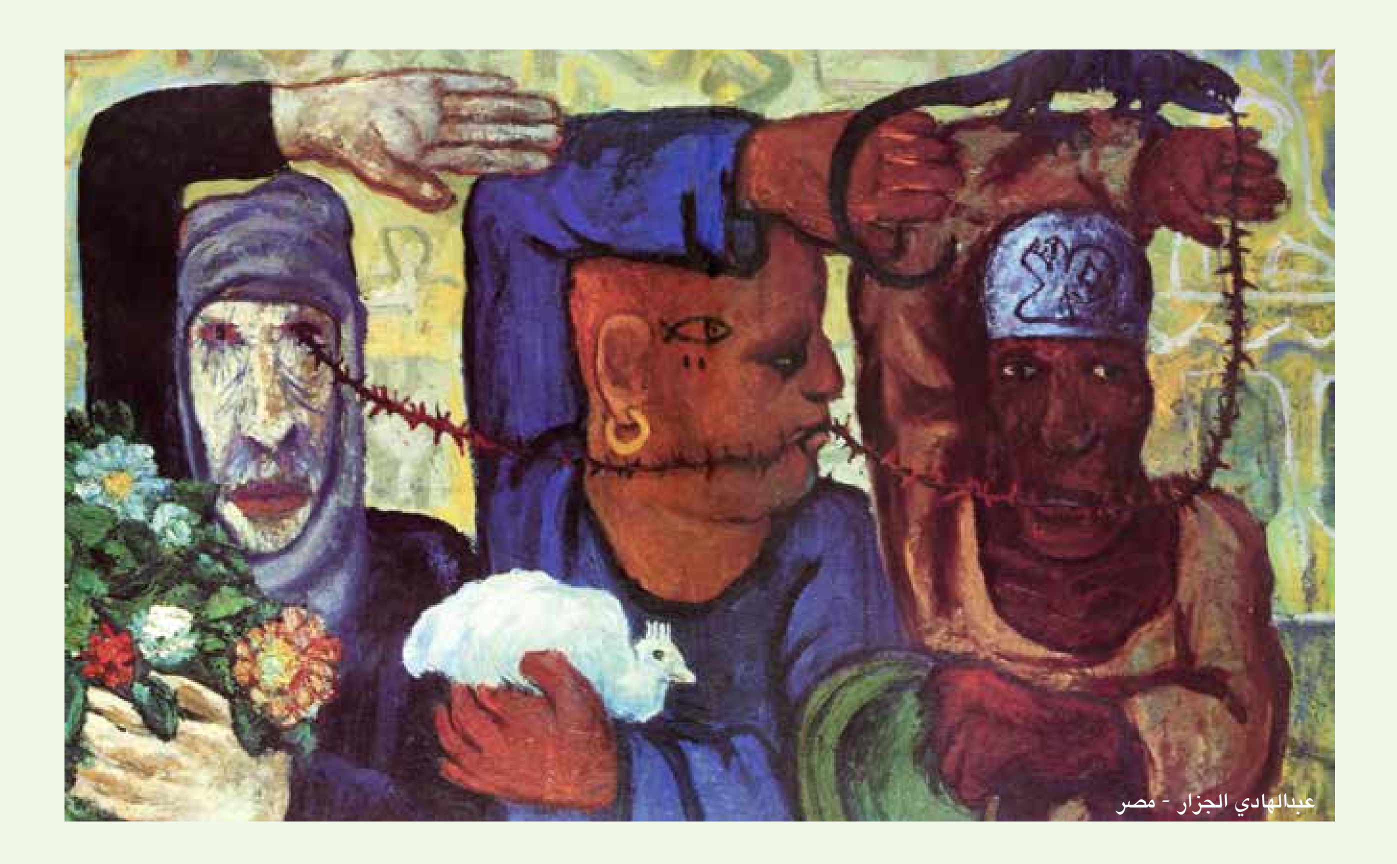
قد يبدو ذلك ضرباً من العبث، لكنها حقيقة يتعيّن عليّ مواجهتها، إذ أواجه ذاتي بذات السؤال يومياً، وكل صباح قبل توجهي للعمل: هل مراياي شرسة قاسية تهيّج دائماً حنيني لاكتشاف ما هو أبعد دائماً من الصورة.

من الذي ينظر بداخل الآخر: المرآة تتطلع نحو العين أم أن الأعين هي التي تسرق ظلال المرآة؟

ألا تؤكد (المعاجم اللغوية) أن مصطلح (مرآة) جاء من فعل (رؤية): أرى ويرى ونرى وترى؟

ليس خوفي من إطالة النظر في المرآة بمستهجن طالما مجتمعي بكامله لا يزال يخاف ذلك، ويعتقد أنها مصدر كبير من مصادر الشرور، ويفكرون بذات النحو الذي فكّر فيه الإنسان القديم البدائي الذي نظر مصادفة ذات يوم في مسطح مائي، فأذهلته صورته المنعكسة فيها، لكنه سرعان ما انشغل بالخوف من افتراس الجني الرابض بداخل النهر له، وبالخوف من التماهه شخصياً.

لا غرابة أن أتبنّى الخوف من المرآة في مجتمع يشهد تغيرات سريعة ولكنه يتمسك في ذات الوقت بهذه المخاوف والمعتقدات، بالقدر الذي بات فيه الباحثون والدارسون أشد قلقاً تجاه التفكير الخرافي الغيبي، فانتشار وتفشّي الخرافات لا يقتصر على أفراد الطبقات الفقيرة أو الطبقات المقهورة أو الفئات التي نالت أقل حظ من التعليم والمعرفة، بل يكاد يكون ظاهرة عامة، حيث تكشف (أزمة الذهنية العربية) عن الخوف من وحش خرافي يتربص به على الدوام، هاجع وهادئ في


عبدالهادي الجزار - مصر

مكانه، لكنه على استعداد دائم ومستمر للانطلاق في أية لحظة، لينقض على كل الأفكار العلمية فيهدمها ويطيح بها أرضاً.

لدينا إرث هائل من الوصايا الأبوية والمحاذير والمخاوف والإكراهات والهيمنة التي لا تعني في النهاية إلاّ مزيداً من استحواذ على الهوية الأنثوية، ولا تعني أيضاً إلاّ مزيداً من الهيمنة التي أخذت بشكل أو بآخر شكل القسر والعنف، فاستراتيجية (الإغواء) من أشد وأقسى أشكال العنف الثقافي الموجه ضد المرأة، بما خلّفته - ولا تزال - من تأثير على مظاهر عملية البناء الثقافي للإنسان العربي، وما رافق تلك الإستراتيجية من أنظمة تبريرية ترسبت في قاع تفكير الإنسان العربي، ومثلت آلية تفكيره المعاصر، لينعكس ذلك كله على مظاهر سلوكه وقناعاته.

لست الوحيدة التي تتردد طويلاً قبل الجلوس أمام المرآة، طالما (الشيطان) يجري في العروق مجرى الدم، وطالما لا يختلف هذا الخوف من الشياطين والجن عن خوف الإنسان المصري القديم أو الآشوري الذي اعتقد أن تلك المخلوقات العجيبة، تتشكل في أية صورة أو هيئة لتهاجم الإنسان، فتنفذ أو تتسلل من أي مكان دون أن يشعر بها أحد، من الخرائب أو المدافن أو الأماكن المهجورة.

في المخزون الشعبي الكثير من المعتقدات ذات الطابع الأسطوري، لذا فعلى الرغم من عدد المرايا الهائل الذي مرّ في تاريخي، كالمرايا المزيّنة بالطواويس الملوّنة التي كانت تزيّن مخدع العرسان الجدد، والمرايا التي توسطتها صورة للزعيم (عبد الكريم قاسم)، والتي كانت تزيّن جدار غرفة نوم والديّ، ومرايا أبطال الحكايات الشعبية.

لا يسعني اليوم تصوير الحيرة والتشكك اللذين حاصراني كلما وجدت أمي أو عمتي (الحولاء) تقوم بتغطية هذه المرآة ليلاً بقطعة قماش. كما لا يمكنني نسيان أو تناسي المحاذير والمخاوف التي تحيط المرايا من قبل النساء الكبيرات سناً، إذا ضم المنزل امرأة (نفساء)، فقد كان الخوف على المرأة في فترة النفاس من أن (تنكبس) لا يضاهيه أي خوف آخر، ويبدو أن مصدر المخاوف سببه ضعف جسد المرأة بعد الولادة، حيث شاع في معظم الثقافات الإنسانية اعتقاد بأن (المرايا) تختطف أرواح المرضى الواهنة والضعيفة، لذا يشددون كثيراً في مسألة وجود المرايا في غرف المرضى.

لقد ملأت هذه المرآة عالمي بالشكوك والحيرة ومنذ سن مبكرة، مع أن (المرآة) وببساطة شديدة مجرد أداة أو وسيلة من وسائل تعريفنا بأنفسنا، أو على الأصح بصورتنا قبل الظهور إلى الناس، لا غنى عنها لأي فرد منّا، لكنها ونظراً إلى أنها مثل (الصورة) تمتلك قوّة سحرية، حيث تحتوي على صورة الإنسان، وإن خلت من الحقيقة، لكونها مسطحة، لكنها تحوي العالم بأكمله، ولا شكّ أنها كانت تجربة مثيرة ومتفردة تلك التجربة التي نظر الإنسان فيها ولأول مرة في تاريخه، للمرآة أو من مسطّح مائي.

أسطورة الشعب الفرحان
تحت الراية المنصورة

عزت القمحاوي

يتمرى الحالم في النبع ويتمرى الحاكم في شعبه. لكن الشعب، نبع الحاكم، يتمرى هو الآخر فيرى نفسه في مرآة.

وإذا كان الانتشار الشعبي الأول للمرآة قد ترافق مع مولد الفردية في المجتمع وبناء الرواية على أنقاض الملحمة ومولد فن السيرة الذاتية، فقد جادت الأزمنة الحديثة بمرآة كبيرة هي التليفزيون تعيد الإنسان من الفردية لتدفع به مرة أخرى إلى زمن ما قبل المرايا، زمن الجماعة المتجانسة.

تتمتع المرآة الوطنية بسطح أكثر لمعاناً من مرآة الزجاج، لكنها لا تتمتع بعفوية النبع. ما يظهر في التليفزيون يجري تحديده بدقة، هناك دائماً ما يجوز وما لا يجوز إظهاره في المرآة من أجل فبركة صورة واحدة للحاكم تلائم الشعب وصورة واحدة للشعب تريح الحاكم وتعزز رضاه عن نفسه. يستوي في ذلك الطاغية الفرد، أو المستبد السانج من أمثال صدام حسين ومعمر القذافي وحسني مبارك مثلما ينطبق على الرئيس الديموقراطي الذي يقوم مقام القناع الذي يخفي وراءه وجه الحاكم الفعلي: رجل المال. وقد استطاع هذا الحاكم العميق المتخفي تفريغ الديموقراطية من مضمونها مرتكزاً على مؤسسات تزييف الصور والمرايا.

تعكس المرآة في الغرب صورة الشعب السعيد الذي يملك زمام بلاده ويختار رئيسه من خلال مهرجان انتخابي بهيج يلبي كل حاجات الإنسان البدائية، من التلصص على أسرة المرشح، إلى إثارة المناظرات التي تزود المشاهد بمتعة تشبه متعة التشجيع الرياضي إلى احتفالات تتويج البطل والتشفي أو التعاطف مع دموع المهزوم، ووسط كل هذا الصخب لا أحد لديه الوقت ليتذكر: كيف كانت البلاد في أزمة وتستحق الإنقاذ منذ أربع سنوات أو خمس، وكيف بقيت في الموقف ذاته مرة أخرى وتحتاج إلى من ينقذها من دمار ذلك الذي كان منقذاً!

السطح اللامع للمرآة التليفزيونية لا يترك خياراً أمام المشاهد المبهور بمرشح سعيد أسرياً وناجح، يشق المرآة ويخرج منها مثل بطلة الأطفال الأسطورية أليس. يتمرى المواطن المنتمي إلى وطن منتصر فيرى نفسه في وجه الرئيس المحتمل الذي يجب أن يكون قوياً وسعيداً ومستقراً في حياته الزوجية. لا يمكن لمن يفشل في علاقته بأسرته أن ينجح في إقامة علاقة طيبة مع شعب. هكذا صارت الزوجة المغتبطة سطحاً عاكساً لصورة الرئيس الذي سيعكس بدوره صورة الشعب.

ومن أجل فبركة الصورة المطلوبة لابد من بعض الكذبات الصغيرة لصناعة ماض لائق. وهنا فإن أصدقاء الطفولة ورفاق الخدمة العسكرية والأقارب جاهزون للإدلاء بالشهادات اللازمة.

بعد أن تستقر أسطورة الرئيس، يعود الشعب إلى المرآة من دون أن يغادرها الرئيس تماماً، حيث تستمر لعبة التمري: الرئيس الرياضي القوي مرآة شعبه والشعب السعيد مرآة رئيسه. أبرز مثال غربي على هذا هو الولايات المتحدة الأميركية وفرنسا الساركوزية.

في النشرات، المسلسلات والبرامج. جميع المرايا جاهزة لتقديم صورة الشعب الأسرة المتحابة. وتدخل السينما داعماً لمرآة التليفزيون. من ثوابت الدراما الأميركية تلازم ضابطين أبيض وأسود لضبط مجرم، ومن المستحب أن يكون المجرم أبيض وأن يكون جهد الضابط الأسود أو الضابطة السوداء هو الأبرز.

في الديموقراطية الغربية الرئيس ممثل يؤدي دوره أو لاعب في سيرك يؤدي نمرته لإسعاد الجمهور كي تستتب سلطة مؤسسات المال الكبرى. أما الديكتاتوريات البسيطة الفجة، فيتلبس الحاكم فيها وهم الخالق، وهم نرسيس أبدي يتمرى في النبع البشري ويوجه مساره.

صاحب الطبيعة الإلهية لا يمرض، ولا يشيخ. يموت فقط أو تتحطم في وجهه المرآة. الحكم الوحيد بحبس صحفي في سنوات مبارك الأخيرة كان بسبب خبر عن مرضه، وقد جاوز الثمانين بشعر أسود، مثلما جاوز


Francis Bacon

القذافي سبعينه بشعر هائش على طريقة الشباب العشريني.

استهلاك صبغات الشعر قاسم مشترك في الأنظمة العربية، وكان ظهور الشيب بين يوم وليلة بعد السقوط ظاهرة عجيبة ظهرت أول ما ظهرت مع صدام ووزير إعلامه محمد سعيد الصحاف الذي توعد قوات الغزو بشعر أسود من بغداد وظهر في اليوم التالي في الإمارات بشعر في بياض الثلج.

تختصر الصبغة رمزية التزييف. ولأن الحكم لا يجوز بغير محكومين، كان لابد من ظهور الشعب. ولكن أي شعب يليق بالحاكم القوي؟

لا يجبر الطغاة أركان الحكم المقربين فحسب على اعتناق مبدأ الصبغة. بل يفرضونه على البشر والأشياء. يخترع الديكتاتور شعبه السعيد ووطنه النظيف. الموطن الأصلي لشعب الديكتاتور هو المرآة التليفزيونية. يتحرك الشعب المخترع في التليفزيون من تلقاء ذاته في البرامج المختلفة، لكنه يكون جاهزاً كذلك على الأرض الواقعية، مصطفاً لتحية الحاكم عند زيارته لمواقع العمل وعند افتتاح مشروعات قليلة النفع.

صار استبدال العمال والموظفين وأطفال المدارس بآخرين أفضل هنداماً وجمالاً وصحة سلوكاً مألوفاً في السنوات الأخيرة من حكم مبارك، وغالباً ما قام أفراد من أمن الرئاسة بأدوار مواطنين عاديين وأطباء يتظاهرون بتوقيع الكشف الطبي على مرضى مزيفين من زملائهم، وكانت آخر الوقائع بهذا الصدد الحارس الذي قام بتمثيل دور الفلاح وقدم للرئيس الشاي في كوخ على شاطئ النيل أثناء جولته في سوهاج في مايو/أيار 2010 أي قبل الثورة بقليل، أما زوجته فقد استعاروا لها تلاميذ مدرسة خاصة ليحتلوا مقاعد تلاميذ المدرسة الحكومية الفقراء عندما قررت زيارة المدرسة.

ما يظهر في التليفزيون يجري تحديده بدقة، من أجل فبركة صورة واحدة للحاكم تلائم الشعب وصورة واحدة للشعب تريح الحاكم وتعزز رضاه عن نفسه

استبدال البشر ممكن لفبركة صورة الشعب السعيد، لكن الاستحالة كانت في استبدال المكان لأن الشعب السعيد لا يسكن إلا الوطن النظيف الجميل، وبدلاً من الاهتمام بالمدن والمنشآت التي كانت جميلة ذات يوم، تم خلق نماذج تفي بوظيفة المرآة. تصدع مبنى المعهد القومي للسرطان الذي يدخله كل يوم أكثر من ألف مريض ويعودون بلا علاج بينما حشدت سوزان مبارك نجوم المجتمع من رياضيين وفنانين ودعاة دينيين وأدباء لإنشاء مستشفى سرطان الأطفال، وهو مستشفى صغير وشديد الفخامة، لكنه إن لم يف بضرورات العلاج يفي باستقبال السيدة الأولى التي ستكرر زياراتها له، بوصفه مرآة على مستوى الرعاية الطبية بالبلاد، فتحصد شعبية وحسنات زيارة المريض ومداعبة الطفل في اللحظة ذاتها.



بين نساء شعب المرآة المصري والسوري والتونسي لا أثر للسمنة ولا أثر للسن، والأهم: لا حجاب واحداً على الرأس!

على سطح هذه المرآة المزيفة يتم تصدير صورة الرعاية الطبية المعدومة. وبالاستراتيجية ذاتها سعت إلى صنع مرايا في الثقافة، ومرة أخرى تركت مكتبات الدولة مهملة مهدمة خاوية المحتوى وأنشأت سلسلة مكتبات سوزان مبارك، بإنشاءات وأثاث شديد الفخامة، تديرها أمينات مكتبات شابات ينافسن نجمات السينما.

بين نساء شعب المرآه المصري والسوري والتونسي لا أثر للسمنة ولا أثر للسن، والأهم: لا حجاب واحدا على الرأس!

في ليبيا كان الوضع مختلفاً. لم تكن هناك ثقة في قدرة مرآة الشعب فألغاها وأبقى على مرآته لتعكس صورة الشاب الأبدي وحارساته الأمازونيات. الأمر لم يبق في دائرة المجاز، إذ آمن القذافي بأنه رئيس بلا شعب، وكان يتطلع إلى شعوب جيرانه من خلال محاولات الوحدة المتكررة التي كان يحجز لنفسه فيها دور القائد وينتهي الطموح بالقطيعة بينه وبين الديكتاتور الزميل مرة إثر مرة.

عندما ينهار البيت، فأول ما يتهشم الزجاج، وبينه المرايا. وعندما تهب الثورات تتهشم مرايا الأوطان المفبركة وينكشف الزيف.

لم يتخيل أحد أن يوغل صدام حسين في الشيخوخة بعد أشهر قليلة من الاختفاء، الحالة التي بلغها حسني مبارك في ثمانية عشر يوماً، والتي بلغها القذافي في أسابيع قليلة فصلت بين إطلالته الخيالية بالمظلة «الشمسية» في ليل باب العزيزية وبين قتله في أنبوب صرف صحي.

ومثلما اهتزت صورة نرسيس الذي لا يهرم ولا يمرض تحطمت مرآة شعبه المخترع.



لم تزل صور الدمار السوري تمد المشاهدين بالدهشة: النسوة المحجبات المسنات، والأميون، الفقر البادي على الوجوه، وتواضع البيوت المهدومة والممتلكات المبعثرة.

لم تعد نرسيسية الرئيس الشاب مطروحة، فالرئيس القادم من التيار الإسلامي يريد صورة الراعي، والأبوية تأبى التمسح في الشباب

الأمر نفسه ينطبق على تونس، وعلى مصر بدرجة أقل، بفضل انفتاح الإعلام المصري الخاص على الواقع أكثر، وبفضل تمرد مرآة السينما التي لم تمتثل لمذهب المسلسل التليفزوني الملتزم بالفيلات والقصور. وقد كانت الانتقادات المتكررة التي يوجهها النظام إلى السينمائيين من محمد خان إلى خالد يوسف ليس إلى حجم النقد الذي يتضمنه الحوار، بل بسبب صورة الأحياء الفقيرة التي يتخذونها مسرحاً لأفلامهم.

في ليبيا اختلف الوضع مرة أخرى، قامت الثورة على صورة وطن خال، خصوصاً من الأطفال، فنساء الحرس الأمازونيات منذورات للقوة وأعمال الرجال وليس ولادة وتربية الأطفال، ولهذا كان ظهور الأطفال هو الدهشة الأبرز.

ـ أطفال في ليبيا؟!

دهشة تواصلت في أسئلة أخرى كلما اكتشف المشاهد رسامة أو كاتبة ليبية، فالمعروفون من الليبيين كلهم تقريباً كانوا خارج البلاد، إما مهاجرون أو أبناء مهاجرين وإما مبعوثون من النظام في هبات تسامح وتفهم تجعل منهم دبلوماسيين يقدمون للخارج صورة أخرى مطلوبة.

تحطيم المرايا القديمة لا يعني بقاء الأوطان بلا مرايا. لا حاكم ولا وطن بلا ظل، لكن الثورات لم تستقر ولم تتآلف مرآة نرسيس مع مرآة الوطن، بل تتصارع مثل لعبة أضواء السيارات المتعاكسه في الليل.

صورة العسكري في مرآة عصرية علمانية ترضي الغرب لم تعد موجودة، ولم تعد نرسيسية الرئيس الشاب مطروحة، فالرئيس القادم من التيار الإسلامي يريد صورة الراعي، والأبوية تأبى التمسح في الشباب، هي غير موجودة سوى في لبنان، حيث يرث الشباب مكانات آبائهم شيوخ العشائر السياسية، وهي مشيخة كاريكاتورية إلى حد كبير.

الرئيس ورئيس الوزراء تبوأ موقعه الأبوي في مصر وتونس وواصل نائب الرئيس في اليمن حياة النظام السابق مع محاولة التواصل مع الثورة وتمثيلها، لهذا بقيت صورته غير ثابتة كصورة مرآة النبع، بينما بقيت مرآة الشعوب رجراجة كمرآة نبع جار.

المليونيات والمليونيات المضادة في مصر والمظاهرات في تونس هي تصادم مرآتين تعكسان صورة وطنين مختلفين. الوطن الحليق السافر في مواجهة الوطن الملتحي المنقب. هنا تحاول المرآة مرة أخرى أن تتحول أصلاً لكي يتحول الوطن إلى صورة تتبعه.



صور النجوم والرؤساء

باباراتزي تحت الرقابة

للرؤساء ونجوم السينما والغناء مرآتان. واحدة يرون فيها أنفسهم، وثانية يراهم فيها الآخرون. ولا يجب لهاتين المرآتين أن تتقاطعا أو أن تنقلا الصورة نفسها. واحد من الشروط المهمة لبلوغ الكرسي، والحفاظ على النجومية هو «التضليل»، والقدرة على نقل صورتين مختلفتين، واحدة حقيقية والأخرى مصطنعة.

كان النحوي الفرنسي سيزار أودين (1560 - 1625) يقول: «المرآة لا تعكس أبداً وجه امرأة قبيحة الشكل». المرآة وافية لصاحبها، إما أن تعكس له الجانب الحسن من وجهه أو تمتنع. هي صادقة، ولئيمة في آنٍ معاً، في تعبيرها عن رؤيتها. والرئيس التونسي الأسبق الحبيب بورقيبة(1957 - 1987) فهم فكرة سيزار أودين، وراهن على عكس أفضل صورة له على المرآة، ليراها الشعب، يؤمن بها ويثق فيها. نظراً لقامته القصيرة (1م و65 سنتيمتراً) فقد كان بورقيبة يفرض على المصورين الصحافيين، التقاط صور له من الأسفل إلى الأعلى، وإظهاره بقامة أطول. بورقيبة، الذي درس القانون في فرنسا، اخترق قانون الطبيعة، وروج، طوال ثلاثة عقود من الحكم، لصورة رجل يختلف عن صورته الحقيقية. وأوحى بحكمته لزوجة خليفته ليلى طرابلسي بأن تفعل الشيء نفسه. فقد كانت سيدة قصر قرطاج الأولى تفرض على الصحف التونسية نشر فقط ثلاث صور لها(عدا الصور التي تتعلق بالخرجات الميدانية، والتي تأخذ من عين المكان)، وهي صور متشابهة فيما بينها، مأخوذة لها من الأمام ومن الجانب الأيسر، تظهر فيها بنظرات ثابتة، تنظر إلى الأمام، وماكياج واضح. هي الصور الوحيدة التي كان يستعملها من يتحدث عن المرأة، في تونس أو خارجها. لم تكن زوجة الرئيس المخلوع تسمح للمصورين بالاقتراب منها كثيراً، وتغضب في حال أخذ صورة عفوية لها، بغير رضا منها. كما لو أن ليلى بن علي، بالعودة إلى صورها المتداولة، قبل سقوط بن علي، لم تكبر قط في العشرين سنة الماضية. وجاءت صورتها الأخيرة، بداية الصيف الماضي، وهي ترتدي الحجاب، في منفاها بالعربية السعودية، لتغير انعكاس وجهها على مرآة الشعب. جاءت مغايرة تماماً لما تعاود عليه التونسيون، وخذلتها للمرة الأولى مرآتها، وربما كانت المرآة تخذل من يخذلها. ليس بعيداً عن تونس سنجد الجزائر، والرئيس عبد العزيز بوتفليقة، الذي خاطب مرة صحافية فرنسية قائلاً: «أنا أطول من نابليون بونابرت بثلاثة سنتيمترات». إذا كان طول نابليون 1م 57 سنتيمتراً، فإن بوتفليقة لا يتجاوز 1م 60 سنتيمتراً. وهي حقيقة لا نلتمسها في مرايا الرجل الرسمية. فمحيط الرئيس يحافظ جاهداً على تقديم أفضل الصور عن سيد «قصر المرادية». خصوصاً في التقارير السمعية البصرية، المتعلقة



David Hockney

باستقبال الوفود الأجنبية. فغالباً، لا يظهر التليفزيون صور الرئيس والوفود إلا وهم جلوس، بحيث لا يمكن تحديد فوارق الطول، واختلاف الملامح والحضور والكاريزما. المرآة التي يرى فيها عبد العزيز بوتفليقة نفسه ليست ذاتها المرآة التي يراه فيها الشعب. كما أنه يمتنع عن النظر إلى نفسه في مرآة الحياة العادية، ويمنع على الآخرين فعل ذلك. رغم مرور أكثر من 13 سنة على توليه الكرسي، لا يتوفر الجزائريون على صور لرئيسهم، سوى تلك التي يظهر فيها بشكل جد رسمي، غالباً ببدلة وربطة عنق. لا صور له في المستشفى، أيام العلاج الطويل في فرنسا عام2005، ولا صور له خارج دوائر العمل. كما لو أن للرئيس، الاشتراكي المنبت، مرآة واحدة، ووجهاً واحداً، مبتسماً ابتسامة خجولة جانبية.

نجمات الحياء

في الانتخابات الأميركية الأخيرة، أبان الرئيس باراك أوباما، وفريق عمله، عن خبرة واتساع أفق الرؤية، ووعي بأهمية الصورة في كسب تعاطف المنتخبين. على عكس خصمه ميت رومني، واكب أوباما ميول غالبية الأميركان، وراح ينشر، بشكل شبه يومي، صوراً له، على حسابيه في تويتر والفيسبوك. صوراً تعكس وجه أوباما في وضعيات مختلفة، باكياً، ضاحكاً، لاعباً، جالساً، عاملاً، وحتى نائما. صوراً قربته من الأميركان، خدمته أكثر مما فضحته، كما قد يتوقع البعض. الرئيس، مهما كان، من أي بلد كان، هو إنسان يعيش حياة عادية، ويستشعر أحاسيس تشبه أحاسيس الآخرين. ربما العرب وحدهم، من بين شعوب قليلة، من يخاف على صورته في المرآة. نجوم الموسيقى والسينما هم أيضاً مسكونون برهاب صور، ولؤم المرآة، كما لو أنهم يميلون إلى حياء مصطنع. لا يعترفون بمهنة «باباراتزي»، وإن حدث أن نشرت صحيفة لواحد منهم صورة، بغير إذن منه، فأروقة المحاكم هي من سيتولى النظر في النزاع. صحيح أن للصورة جاذبيتها، سحرها ومصداقيتها، لكنها، في السياق العربي، ليست دائماً مرحباً بها. قليلون هم من ينظر في مرآة إلى حاله، وقلة أيضاً من تحرر مرآتها من رقابة العين. من عمرو دياب إلى نانسي عجرم، ومن لطيفة إلى سميرة سعيد، صور نجوم العرب لابد أن تكون دائماً منتقاة من زوايا معينة، لا تعكس تجاعيد، ولا بعض تساقط الشعر، ولا تسرعاً في وضع الماكياج، ولا ملمحاً عابساً، ولا مشية غير متزنة، ولا.. الصورة أحياناً تبلغ درجة التقديس، وتصير أهم من صاحبها. وتنتقل من وظيفتها التفاعلية، الإغرائية، والتواصلية، مع المتلقي، إلى وظيفة التضليل واللعب على الأحاسيس. علماً بأن المتلقي الحديث صار أذكى مما مضى، ويعرف أن صورة النجوم التي يراها في المرآة ليست نفسها صورتهم في الحياة.



أحلام تحرس ثروتها

رضوى فرغلي

أحلام (هكذا سميتُها)، 14 سنة، من بين الحالات التي قابلتها خلال حياتي المهنية، وكانت شغوفة بالمرآة كوسيط يبقيها دائماً مطمئنة على صورة جسم قلقة. نشأت أحلام في بيت لا ينقصه إلا العائلة، بين أب له زوجة سابقة وثلاثة أبناء لا يراهم إلا في المواسم والأعياد. وأم متعالية، تهوى «المنظرة» وجمع المال، وحب الذهب. لا أحد في هذا البيت يهتم بأحد، لا يعرف أحدهم شيئاً عن الآخر.

كانت كل وظيفة «أحلام» في البيت أنها تقوم بالأعمال المنزلية، لتعود الأم من العمل فتكافئها على ما فعلته بمقابل مادي، في حين أنها لا تفكر في الجلوس معها أو محاورتها!

قالت لي بوعي اندهشت منه: «كل شغلتي في البيت أتهد وجسمي يتعب وأقبض فلوس، لحد ما بقيت اعتبرها شغلانة وبتجيب لي قرش»!!

حين جاءتها الدورة الشهرية أول مرة، كان ذلك علامة فارقة في حياتها. لم تجد أماً تتحدث معها أو أختاً كبرى تهتم بتفاصيلها، اقتربت من بنت الجيران لتفضفض لها عن خبرتها الجديدة وتطورت العلاقة بعد ذلك حتى تعرفت من خلالها على شاب جمعتها به علاقة عاطفية، استمرت عدة أشهر، وحين طالبته بالتقدم لخطبتها رفض، فلم تجد أحداً بجانبها سوى صديقتها التي تحبها وبينهما الكثير من الأسرار والحكايات. اتفقتا على الهرب والعيش معاً، بعيداً عن أسرتيهما، احترفتا السهر والخروج كل ليلة إلى الفنادق الكبرى والملاهي الليلية ومحلات الديسكو. تعرفت أحلام على مجموعة من الشباب المصريين والعرب، تمارس معهم الجنس نظير أجر (مئة جنيه في الليلة الواحدة للمصري)، وبالخبرة ولجمالها الواضح، عرفت أن الشاب العربي يدفع أكثر، فذهبت مع صديقتها إلى شقة اثنين من الشباب السعودي للإقامة معهما لمدة أسبوع لتحصل في الليلة الواحدة على مبلغ يتراوح بين 500 إلى 900 جنيه، بخلاف الذهب والهدايا والملابس. تقول: «كانوا كرما وطيبين جداً، وأهي كلها هدة جسم!».

اختلفت مع صديقتها بسبب المال، فعادت إلى منزل أسرتها مرة أخرى، لتفاجأ بالتواطؤ الضمني، فلم يكن رد فعل الأب قاسياً، فقد اكتفى بتعنيفها وترك المنزل أسبوعاً ثم عاد. أما الأم فانقطعت عن الحديث معها لمدة يومين وبعدها «فرحت بالفلوس والذهب»، الأمر الذي جعلها تعمل قوّادة لها فيما بعد! لكن بسرعة نَشب الخلاف بينها وبين القوّادة (الأم)، كانت تستأثر بالدخل كله، فاضطرت «أحلام» لترك البيت مرة أخرى، لتعود إلى شقة استأجرتها، لتواصل رحلة «هدة الجسم» بمفردها، حتى قبض عليها وطالبتها الأسرة بعدم الاعتراف على أمها خوفاً على مصلحة إخوتها الصغار، لتواجه أحلام وحدها قدراً قاسياً، وتدفع وجسدها الثمن فادحاً.

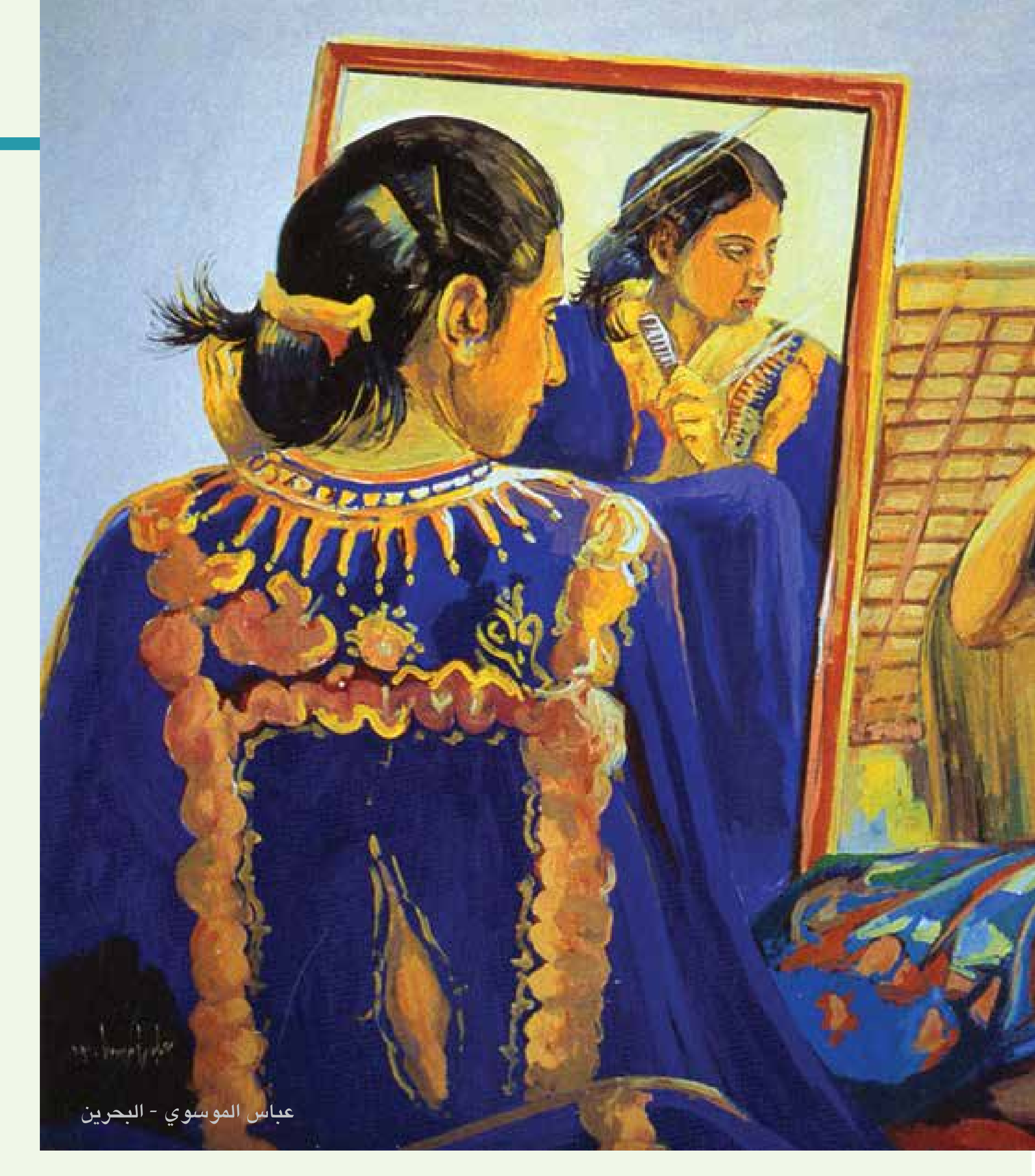
حينما اقتربت من تفاصيلها الأنثوية، لفت نظري عشقها للمرآة. كانت لا تمل من النظر إلى جسمها وتفحص وجهها والرقص وتبديل الملابس القليلة التي تمتلكها. لدرجة أن مشرفة المؤسسة حين تغضب منها أو تريد معاقبتها، تنزع المرآة من غرفتها، بعد أن جربت مرة كسرها لكنها نالت لكمة قوية في خدها، وقالت لها أحلام: «خدي الأكل ومتفكريش تقربي من المراية!».

ذات مرة سألتها بحس فكاهي: إيه حكايتك مع المراية؟

ردت: بطمّن على راس مالي (تقصد جسدها) وضحكت.

سألتها ثانية: بتحبيه؟

أجابت: ساعات بقرف منه بس هو اللي بيعيشني، حتى هنا في المؤسسة


عباس الموسوي - البحرين

الجسد المنهك، الذي اعتاد منذ نعومته تقديم خدمة مقابل أجر، مرآة تنعكس عليها كراهية الذات والآخر

لما بحب أهرب من الأذى بخدم في المطبخ عشان يسيبوني، يعني لو جسمي تعب أو جاله مرض، مش هلاقي آكل!!

هذا الجسد المنهك، الذي اعتاد منذ نعومته تقديم خدمة مقابل أجر، سواء في بيت أسرتها أم الشقق المفروشة، أو الفنادق الرخيصة، أو مؤسسة «الإصلاح»، اعتاد الصمود أمام الاستغلال والانتهاك وأصبح وسيلة لجلب المتعة الزائفة. مرآة تنعكس عليها كراهية الذات والآخر.. تحاول البغي يومياً أن تشاهده من مسافة، تلجأ للمرآة لتطمئنها أن هذه السلعة مازالت بخير، مازالت لا تكشف عن أسراره المؤلمة وأن هذا الجسد مازال تحت السيطرة يؤدي دوره كمرآة ثانية ملاصقة لروحها، مرآة زائفة تختزن الوجع وتظهر الرغبة!

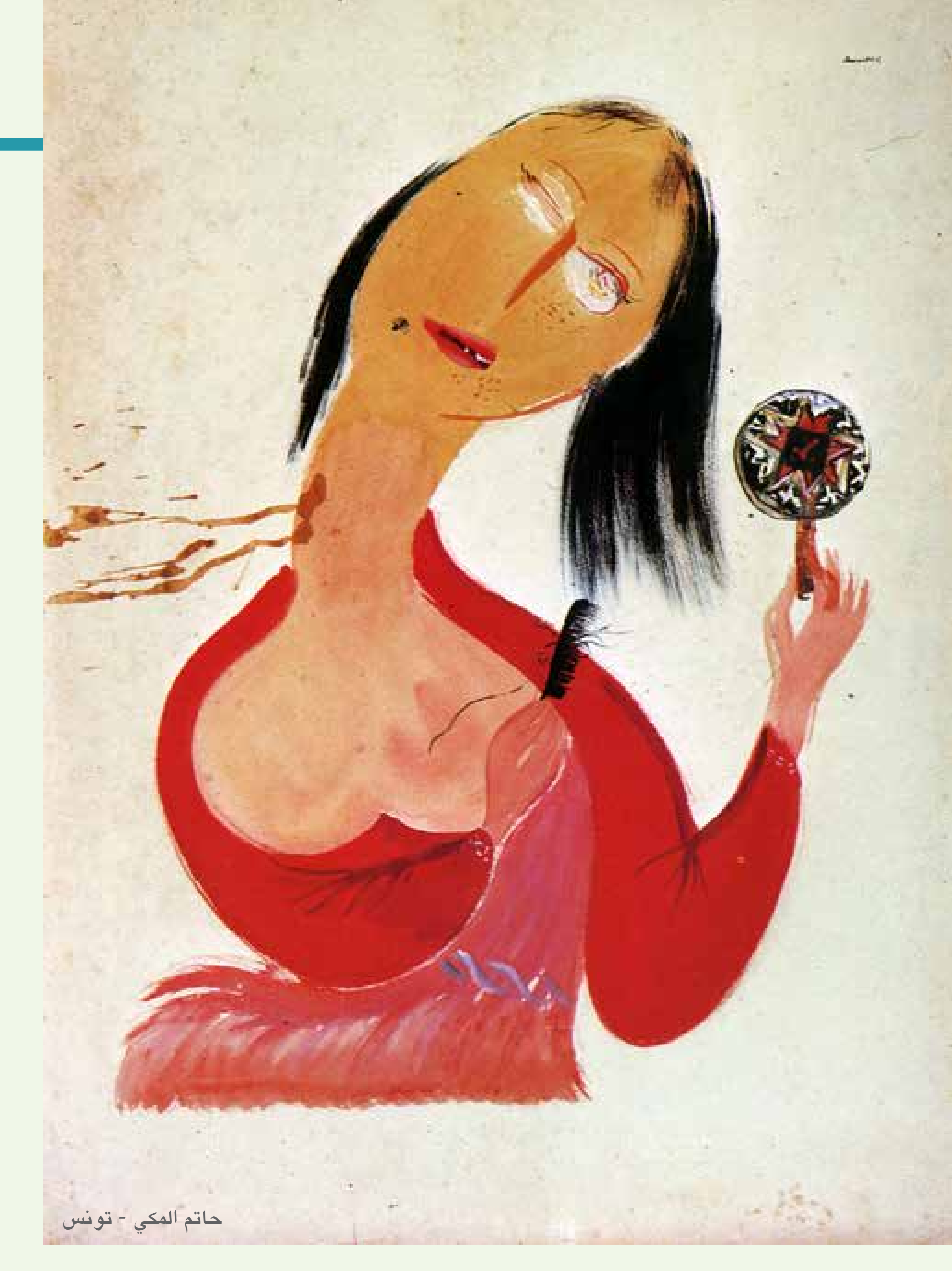
جسد يتدرب تدريجياً على الانفصال عن انفعالات النفس ومشاعرها الحقيقية ليؤدي وظيفة معينة في توقيت محدد مع شخص ما.. هو مرآة تتكون جزيئاتها من الإهمال والنبذ وعدم الإشباع العاطفي في مراحل تكوينه الأولى، ليعود ويعكس ذلك كله في علاقته بالآخر الحاضر.

فالبغي تعلن عن رغباتها وإغواءاتها من خلال هذا الجسد.. هو وسيلتها لجنب الرجل إلى محيطها الأنثوي المهدر، بل إلى صراعاتها الذاتية المختبئة شعورياً أو لا شعورياً.

وإذا كان الجسد مرآة النفس، هل هذا الجسد البغي مجرد مرآة سطحية لا يعكس إلا الشبق الظاهر؟! الإجابة ربما تكون عكس توقع الكثيرين، إذ إن هذا الجسد يتصرف مع عملائه بكامل تاريخه السري وعلاقاته المرتبكة بذاته، والأسرة، والمجتمع.. ما يظهر منه للعين المجردة أو التعامل المباشر، هو انعكاس مزيف أو على الأقل غير صادق لإنسانة اضطربت داخلها كل المعاني.

إن الرغبة التي نراها تفور من جسد البغي ليست إلا صورة شبحية، أو انعكاس مرآوي مضطرب لحب مفقود تبحث عنه المرأة. تعرض جسدها المهجور منذ الصغر، حيث لم تلامسه يد حانية أو تهدهده روح محبة فقررت عرضه للبيع كنوع من الابتعاد عن الألم الناتج من هذا الهجر، لذا هو متبلد عاطفياً، يتواصل بالجنس فقط وليس بالحب، لتجني المال الذي في النهاية قد تمنحه عن طيب خاطر لعشيق أو رجل يمنحها قلبه.. وكأنها تشتري الحب مرة أخرى بالمال وتستعيد علاقة أولية خسرتها.

من جانب آخر، تعكس هذه المرآة (الجسد) عدوانية ضمنية على هذا الآخر (الرجل) الذي تسلبه ماله وشغفه وقوته وتبادله بجسد ميت عاطفياً لا روح فيه ولا مشاعر وإن وجدت فهي زائفة لزوم الصفقة، وكأنها تؤكد في كل مرة تمارس فيها الجنس أنها قادرة على هزيمة رجل ما حرمها الاهتمام والرعاية من خلال إخضاع كل الرجال لها، فتشعر بنشوة الانتقام العاطفي لهذا الجسد المنهك بالحرمان أكثر من ذروة الممارسة. وكأن الفعل الجنسي هنا ليس فعلاً دينامياً أو تفاعلياً، إنما بمثابة مرآة للصراعات الداخلية للمرأة.


حاتم المكي - تونس

من فِعْل الغواية إلى صنعة الأدب

د. محمد الشحات

- 1 -

يقول شارل بودلير (Charles Baudelaire) . (1821 - 1867م) في قصيدة له بعنوان «المرآة»:

«دخل رجل مخيف، ونظر إلى نفسه في المرآة.

«لماذا تنظر إلى نفسك في المرآة حيث إنك لا تستطيع رؤيتها إلا في كدر؟».

أجابني الرجل المخيف: «سيدي، طبقاً للمبادئ الخالدة لعام 98 فإن كل الناس متساوون في الحقوق، وبناء عليه فإني أملك الحق في النظر إلى نفسي في المرآة في سعادة أو في كدر، ولا يرجع هذا إلا إلى ضميري».

باسم التفكير السليم، كان لي حق دون ريب، أما من وجهة نظر القانون فإنه لم يكن مخطئا». «من ديوان (سأم باريس)».

لا يمثّل حضور «المرآة» في قصيدة بودلير السابقة سوى حضور رمزي لفعل بشري مألوف؛ أقصد إلى حق الإنسان التامّ - أي إنسان - في تأمّل ذاته تأملاً هادئاً، متمعّناً، في تفاصيل وجهه وجسده، انفعالاته وإيماءاته، تضاريس هندامه وتجاويف روحه. وفي هذا السياق، يتحدث بودلير في يومياته عن أن الروح البشرية تمر بحالات تكاد تكون فوق طبيعية؛ من حيث هي لحظات يتجلّى فيها عمق

النظر إلى عمق الحياة هو مهمة كل شاعر حقيقي؛ لأن الشاعر لا بد أن يكون إنساناً قبل كل شيء

الحياة بأكملها. فالنظر إلى عمق الحياة هو مهمة كل شاعر حقيقي؛ لأن الشاعر لا بد أن يكون إنساناً قبل كل شيء، بكل ما يحمله هذا الإنسان بداخله من تناقضات صارخة قد تبلغ حدّ الجمع بين الأضداد، كالحب والكراهية، الصدق والكذب، الإحجام والإقدام، النبالة والخسّة، الغموض والوضوح. إن المواءمة بين الشرط الشعري والشرط الإنساني هي ما تصنع الشاعر الحقيقي أو ما يسميه بودلير «الداندي dandy» (أو المدهش)، نسبة إلى «الدانديزم dandyism» (أو الغندورية: شدة التأنّق)؛ ذلك الذي يعرّفه بودلير على أنه المعادلة الخيميائية التي بفضلها يلتحم الشاعر بالإنسان من أجل إنجاب كائن أسمى هو «الداندي» الذي عليه - حسب تصور بودلير ورؤيته - أن يعيش ويموت أمام «مرآة»؛ باختصار: أن يكون عظيماً في نظر نفسه قبل أعين الآخرين، بل قبل كل شيء.

- 2 -

المرآة - في علم الفيزياء - قطعة زجاجية شفافة تعكس أشعة الضوء التي تسقط عليها، وهي إما أن تكون مرآة مستوية تكوّن صورة حقيقية أو تقديرية للشيء المرئي، أو محدّبةً تقوم بتكبير الأشياء، أو مقعّرةً تقوم بتصغيرها، وهلم جرّا. لكنّ المرايا تلعب دوراً بالغاً في حياة البشر منذ اكتشافها، حيث تحكي الأسطورة اليونانية أن «نرسيس» كان شاباً جميلاً استحوذ على قلوب الفتيات الجميلات، بيد أنه أعرض عنهن جميعاً، ضارباً بحبّهن عرض الحائط، فغضبت الإلهة «نيميسيس» لمصاب هؤلاء الفتيات وحنقت على سلوك نرسيس المتعالي عليهن، فحكمت عليه بأن يقع في حب ذاته. وبمجرد أن نظر نرسيس إلى البحيرة ولمح صورته منعكسةً على سطح الماء الذي يشبه دور المرآة تماماً من حيث وظيفة الانعكاس، تعلّق بها منبهراً وظل شاخصاً إليها حتى مات. لقد دلفت شخصية نرسيس إلى علم النفس، حيث تمّ توظيفها في وصف الشخصية المعتلّة المعروفة باسم «الشخصية النرجسية». وسواء تمثّل المصدر في علم النفس أو علم الفيزياء، فقد أصبح للمرايا دور في صنعة الأدب حتى إنها تتخلّل بنية الكثير من النصوص.

ففي كتاب (المرايا) لنجيب محفوظ(1911 - 2006) الصادر عام 1971م، لن تجد عملاً قصصياً تخييلياً بالمعنى الحرفي للكلمة؛ أي عملاً سردياً مُترعاً بالحيوات المتخيّلة بحيث يخلق إحالاته الزمانية والمكانية الخاصة بعيداً عن مرجعية الواقع المعيش في زمن السبعينيات من حيث هو زمن الكتابة، بل ثمة نصوص قصصية أقرب إلى «اللوحات القلمية» أو «البورتريهات» التي رسمها الكاتب - من منظوره الخاص - لبعض الشخصيات التي التقى بها واقعاً في مجريات حياته الممتدة، حيث اهتمّ راوي (المرايا) بإلقاء الضوء على الجوانب الخفية لهذه الشخصيات، جنباً إلى جنب انشغاله بتضفير هذه الملامح السيرذاتية لحيواتهم والأحداث المتعاقبة، المتحولة، ومدى تأثيرها على مصائرهم، فضلاً عن كون الكتاب لا يخلو من انطباعات محفوظ حول أبطال كتابه والحقب السياسية التي عاصروها معاً لحظة بلحظة. في (المرايا)، سوف تلتقي بكل من الدكتور إبراهيم عقل، وأحمد أفندي، وأماني محمد، وأنور الحلواني، وصبرية الحشمة، وعزيزة عبده، وكاميليا زهران، وغيرهم الكثير والكثير من «النماذج البشرية»، إذا استخدمنا لغة محمد مندور. خمس وخمسون شخصية من لحم ودم، لا كائنات من ورق. إنها شخصيات تتحرك عبر مرايا نجيب محفوظ لترسم ملامح تحول اجتماعي واقتصادي وثقافي يمتد إلى ثورة 1919م حتى حقبة السبعينيات، كاشفةً عن أمراض المجتمع المصري من نفاق وادّعاء وفساد وغرور وخيانة وعهر وانتهازية. ولذا، فإن سردية (المرايا) تعتمد تلك المراوحة الدائمة بين الانفصال والاتصال، السرد المكتنز والسرد الرحب، كثافة القصة القصيرة واتساع الفضاء الروائي المتشعب الذي يشبه في بنيته تواشج عدد كبير جداً من الأغصان المتشابكة التي تمتاح من ساق واحدة.



لقد قامت «المرآة» ببثّ غوايتها في نصوص كل من شارل بودلير ونجيب محفوظ وطه حسين برهافة بالغة

- 3 -

هل يمكن القول إن أدب «السيرة الذاتية autobiography» هو نوع من أنواع الكتابة التي تستعين بتقنية «المرآة» في سرد تفصيلات الحياة الماضوية، واستدعائها بكامل طزاجتها وعفويتها؟ ففي ضوء أحد تعريفات السيرة الذاتية التي تصفها بأنها «حياة شخص أو جماعة ما، يتم رصده من الداخل»، يمكن العثور على «مرآة» يقبض عليها المبدع أو الأديب الذي يوجهّها نحو الداخل، حتى وإن كان هذا الفهم لدور المرآة يتقاطع مع التصور الرومانسي لوظيفة الفنان الذي لا يفتأ ينظر إلى ذاته، محلّقاً في برجه العاجي، بالطريقة التي يمكن أن ننظر من خلالها إلى شعر علي محمود طه أو إبراهيم ناجي أو محمود حسن إسماعيل أو غيرهم من شعراء الرومانسية . وإذا انتقلنا من هذا التعريف المدرسي البسيط لفن السيرة الذاتية إلى تعريف آخر أكثر إحكاماً لفيليب لوجون Philippe Lejeune يقول فيه إنها «سرد استرجاعي نثري يجريه شخص واقعي لوجوده الخاص عندما يشدّد على حياته الفردية، خاصة على تاريخ شخصيته»، فلن نبتعد كثيراً عن وظيفة «المرآة» التي تحكم فعل الرؤية الذي يقوم الأديب أو الفنان من خلاله بالنظر إلى سنيّ عمره، مستعيداً، ومكتشفاً، ومؤوّلاً كل ما مر به من تجارب وأحداث. في ضوء هذا الفهم، يمكن أن نتأمل عدداً لا بأس به من السير الذاتية العربية الشهيرة، مثل (الأيام 1929 - 1939م) لطه حسين، (قصة حياة- 1943م) لإبراهيم عبد القادر المازني، (طفل من القرية- 1946) لسيد قطب، (حياتي 1950 - 1952م) لأحمد أمين، (سبعون- 1959) لميخائيل نعيمة، (سجن العمر- 1964م) لتوفيق الحكيم، (على الجسر- 1967م) لبنت الشاطئ، .. وغيرها.

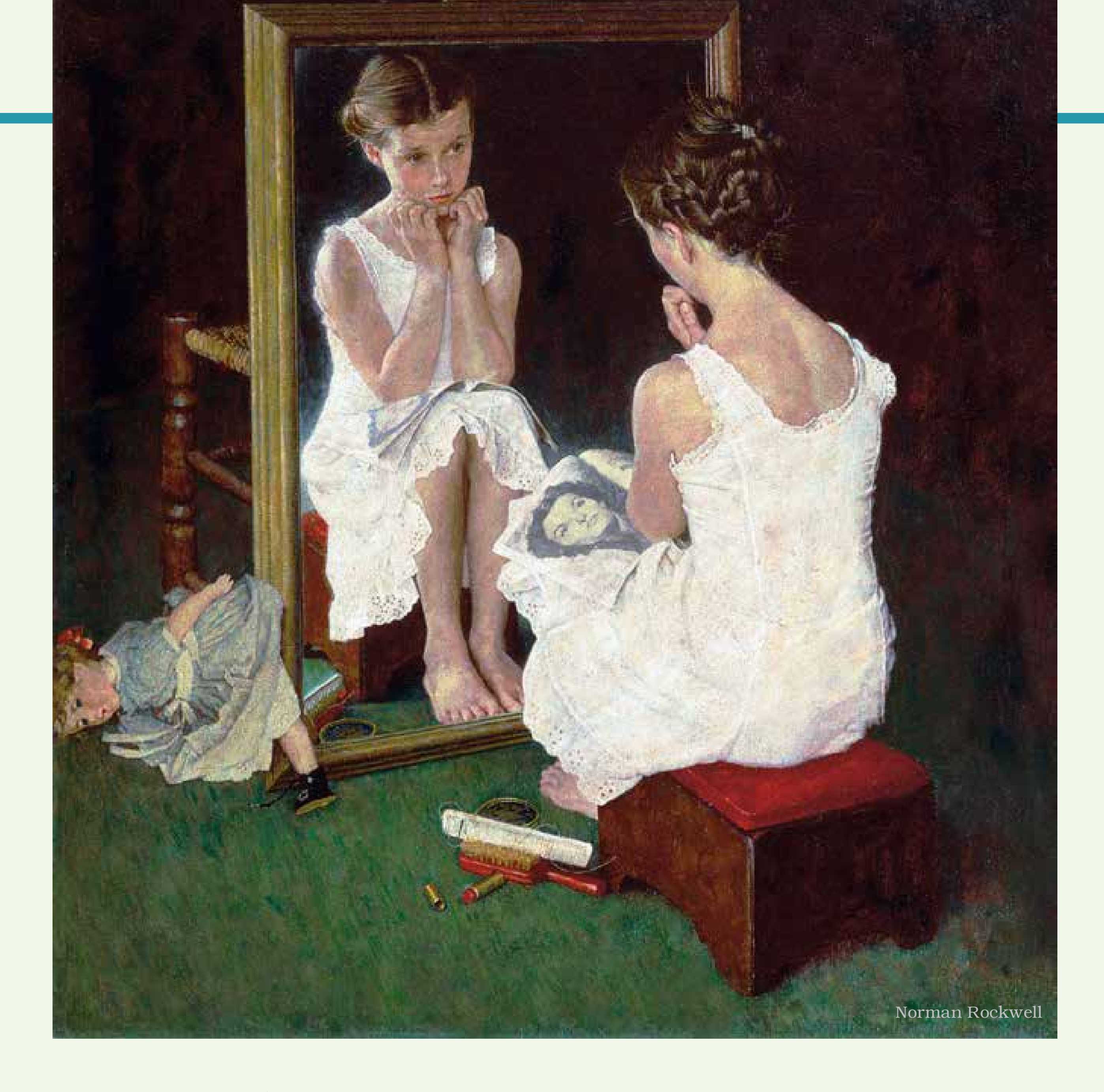
لم يكن الصبي الذي يروي عنه طه حسين(1889 - 1973م) في (الأيام) سوى صورته الحقيقية منعكسةً على سطح مرآة الذاكرة العميقة. ولم يكن صبي القرية الذي يروي لنا شقاوته مع شيخه وصبيان قريته وتنقّله بين أعمدة الأزهر الشريف وتمرّده عليه حتى ذهابه إلى مدينة النور (باريس) وعودته مشحوناً بأفكار الاستنارة ويقين المعرفة، سوى صورة واقعية، لا متخيّلة، لطه حسين، المؤلف، عميد الأدب العربي، صاحب المعارك الثقافية والفكرية الشهيرة. يقول راوي (الأيام) سارداً قصته بضمير الغيبة:

«لا يذكر لهذا اليوم اسماً، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتاً بعينه، وإنما يقرّب ذلك تقريباً وأكبر ظنه أن هذا الوقت كان يقع في ذلك اليوم في فجره أو في عشائه..».

استطاع راوي (الأيام)، ذو الضمير الغائب، إيهامنا في البداية بأنه لا علاقة له مباشرة بما يرويه، غير أن عدداً كبيراً من العلامات النصية والقرائية التي تتنامى باطّراد مع تتابع السرد تكشف لنا عن أن كتاب (الأيام) يعدّ أحد أهم السير الذاتية العربية التي صدرت في القرن العشرين كما يصرّح بذلك الكثير من الباحثين والنقّاد ومؤرخي الأدب العربي، من حيث هو كتاب استطاع أن يعكس - عبر مرآة وعي طه حسين - علاقة التكوين المعرفي والحضاري الذي نشأ فيه الصبي طه، قاطعاً مسافة زمنية ممتدة، تبدأ منذ طفولته في القرية إلى ما بعد رحلته في فرنسا وتشبّعه بأفكار ديكارت وبيكون ومرجليوث وغيرهم ممن أثّروا في وعيه الذي أنتج كتاباً شائكاً ومهمّاً حتى هذه اللحظة هو (في الشعر الجاهلي- 1927م).

- 4 -

لقد قامت «المرآة» ببثّ غوايتها في نصوص كل من شارل بودلير بمرآته المستوية ذات الرؤية المباشرة، الباردة، المتناغمة مع روح قصيدته النثرية في تناولها للأشياء والمفردات، ونجيب محفوظ بمرآته المقعّرة ذات الكثافة والاختزال لعالم ساخن أكثر اتّساعاً وغواية، وطه حسين بمرآته المحدّبة ذات النتوءات والتفصيلات التي تجمع ما بين الذاتي والموضوعي، الدرامي والواقعي، برهافة بالغة. وفي كل حالة من هذه الحالات الثلاث، استطاع بودلير ومحفوظ وطه حسين أن ينتقل بـ«المرآة» من كونها فعلاً للغواية إلى صيرورتها صنعةً للأدب.

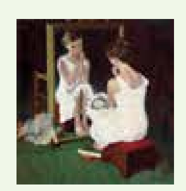

Norman Rockwell

إغلاق العين يفتح طريقاً للروح

مرآة البصير

دمة الشكر

المرآة آلةٌ للنظر. من دون عين فلا مرآة. كأنهما أختان شبه توأمين، إذ تفعلان الفعل ذاته تقريباً: تصوير المرئي كما هو في واقعه، أمّا الرائي فله مهمة في التفسير، تليها أخرى في التأويل؛ بين حاجب يجب تشذيبه وتجاعيد يجب تمويهها، وبين قلبٍ يجب ضبط نبضاته وإحساس يجب إطلاقه. المقارنة غير مكسورة، فالعين هي مرآة القلب كما يقال، ولعلها تؤدّي هذا الدور في أكمل صوره عند لحظات الحبّ كما عند لحظات الكراهية. وليست الإشاحة بالنظر، تلك الحركة العفوية، إلا برهان على رغبة في تعتيم المرآة الداخليّة التي تموج بالروح، كأن تكون الإشاحة عن خفرٍ، أو عن كذبٍ أو خداعٍ. ولا يتعرج



تكفّ المرآة عن العمل تماماً حال غاب النظر؛ فتفلتُ من الواقع المرئي أو يفلتُ منها لا فرق، وتنطلق نحو مجازاتها وخيالاتها الخاصّة

المعنى أو يتوه شارداً حال قلنا العين مرآة الروح، فالروح والقلب يترادفان في الكثير. وتبدو الأمور أوضح في فهمنا لهذه الآلة اللصيقة بحاسّة البصر، حين نغمض عيوننا. إغماض العين يشعل ضوء مرآة أخرى هي الخيال، منطلقاً أو مقيداً بصورٍ محفوظة في الذاكرة أو بأشياء مخترعة من بنات الخيال. إغماض العين هو أيضاً طريقٌ موصلٌ إلى القلب، إلى الروح: داخلها وشفيفها. إغماض العين يشبه المرآة المكسورة، حيث تتراكب المشاهد بين واقع مستعاد ومجازٍ مجنّح. كأن يركب المرءُ أحلامَهُ ورغباته وفقاً لمزاجه الخاص، فيصيّرها ملكةً متوّجةً في مملكة أحلام اليقظة، حيث تزيّن النزوات، البريئة منها وغير البريئة، التحكّم بالنفس وبالآخرين.

لئن كانت العين سليلة طيبةً مخلصةً لمشاعر المرء، ودرباً موصلاً إلى داخله، أي مرآةً لروحه أو قلبه سيّان، فإن المرآة – كآلة- هي عين العقل النابع من كلام المرء مع نفسه، فهي لا تكذب وتأخذ الصورة المنعكسة بتلابيبها، خلافاً للكاميرا القادرة على انتقاء الزوايا، ما يبرّر كيف أن هذه الأخيرة صامتة، تجمّد ما تلتقطه من صور وتغفل الزمن إغفالاً نهائيّاً. أمّا المرآة فتجيد الثرثرة والإخبار ولا تلعب بالمعاني ولا تقرب المجاز، وضوحها رديف للصراحة المطلقة الصاعقة والمتخفّفة من أي كلمات. كذلك تجيد المرآة –كآلة دوماً- التلوّن، فأيّ سطح زجاجيّ صقيل، يستطيع أن يكونها، لا حاجة لزئبق سائل – أخيها المستتر-، ويكفي انعكاس النور والضوء عليها – أكان من شمسٍ أم من قمرٍ أم شمعة أو لمبة-، ليصيّرَ كلّ زجاج حولنا هي؛ نوافذ البيوت ونحن فيها، شبابيك السيارات ونحن نعبر الطرقات، واجهات المحلات ونحن نتلكأ. وتراها في كلّ مكان ؛ في البيت، في مكان العمل، في المطاعم وفي الفنادق، حتى تلك الحقيبة الأنثوية الصغيرة تضمّها صغيرة منمنمةً مثلها. وهي هي في كلّ حالاتها سافرة، لا شيء يغطيها، لا ترمش ولا تشيح، تلزمها عين تبصر وعقلٌ لا يراوغ.

لكن لاسمها وفعلها سحر المجاز الذي يزيّن لنا إبدال غيرها بها، كي نضفي على الشيء معنى عميقاً – مع أنها بعيدة من العمق أخت السطوح الصقيلة الرقيقة تلك- فنسأل عن مرآة المجتمع، أو أي مرآة أخرى، إذ إن القصد هو السؤال عن الانعكاس وعن الصورة المرسومة المنعكسة. ومهما جهدنا واجتهدنا في الإجابة، تتصيّدنا آلة النظر الساحرة، عبر فخاخ لغوية تحيل كلّها على فعل العين من لمحٍ ورؤيةٍ ونظرٍ وإبصارٍ وتحديق وإمعان وتملّي.

تكفّ المرآة عن العمل تماماً حالَ غاب النظر؛ فتفلت من الواقع المرئي أو يفلت منها لا فرق، وتنطلق نحو مجازاتها وخيالاتها الخاصّة. تبدّل الأدوار بينها وبين العين، لكأنها هي داخلةٌ في الجسد والروح، يطلّ الإنسان منها على داخله من عقلٍ وقلبٍ وروحٍ، ثمّ يتخيل الواقع والمرئي، يتصوّر الأشياء، يحس بعيون الآخرين أو بانعكاساتها الداخلية فهنا أدقّ. هذا العالم الداخلي الهائل الغني لم يكن لنا أن نتعرّف عليه لولا كرم الكتّاب والأدباء في تقييد ما جال في نفوسهم وخيالاتهم عن عالم غير المبصرين.

والمثال المصطفى المنتقل بسلاسة بين المرآة وعينها ومعانيها من جهة، وبين آلتها وأثرها وانعكاسها من جهة أخرى، لن يكون إلا طه حسين. ما هي مرآته / آلته، فما هي عينه؟ بأيٍّ منهما يبصر؟ أم بكلتيهما؟ معاً؟ أم كلّ واحدة على حدة؟ وماذا عن الأثر والانعكاس؟

في اصطفاء الأديب – دون العالمين- حبٌ كامنٌ مكينٌ لقلمه من جهة، ومصادفةٌ كريمةٌ من جهة أخرى، وبين الاثنين وهمٌ شخصيٌ لا يتبدد: هو في خيالي بعينين واسعتين لا تكفّان عن التحديق، أمّا في صوره، فيخيّل إلي، أن النظارة السوداء محض زينة ملتبسة، ربما وضعها المصور، ففاجأتني.

قراءة سيرة العميد «الأيام» مفتاحٌ أوّلٌ، لرؤية وصفه الدقيق لحياته وصورها من حوله. دقة لفتت نظر الكثيرين من نقاده ومعجبيه. إذ إن العميد يكاد لفرطها، يقيس خطواته على الشوارع المتربة في طريقه إلى الكتّاب



وأمكنة أخرى. وفي أحايين يبدو وصفُ المشاهد لعين القارئ فخّاً لذيذاً: فالقارئ يرى ويبصر أماكن طه، ويتخيّل هيئة الأشخاص وملابسهم وكأنّ فقداناً للبصر لم يكن. أكثر من هنا، تتآخى بصيرة العميد مع «بصره» الواصف هنا، إذ يقدر وهو الفطن اللانع، أن ينقل إلينا روح الآخرين من حوله؛ حين زجروه وحين نهروه أو أعرضوا عنه، وحين كان مخادعاً بريئاً -في حفظ القرآن-، وحين كان أنوفاً من شفقة الآخرين المتصالحة مع لؤمهم، كلّ هذا من دون أن يحابي في ما يخصّ النفس البشرية من نزوات. فتدوينه لتجربته الشخصية التي صقلته، يحفّ بها مقياسٌ أخلاقي نادر: إقصاء الخير والشرّ عن درب الرذيلة والفضيلة، الأمر الذي من شأنه تخليص القارئ من تلك الأوهام الشهيرة التي تدّعي أن الخير مثلاً درب لأمثولة ستفضي بلا ريب ومباشرةً إلى النجاح. كذا يصفُ العميد بدقّة ما كان أمره مع شيخ الكتّاب، فالعريف، فأداء دور العريف نفسه، على نحو تنفتح فيه تلك المرآة الداخلية لطه وقد انعكست فيها أيضاً ظلال مرايا الآخرين، بعيداً من كتابات ممجوجة عن الوعظ والإرشاد وعمّا يليق وما لا يليق. فمن ناحية بدّد العميد صورة غير المبصر لدى القارئ، وأحالها وهماً عبر لغته الناصعة دقّةً ووصفاً. ومن ناحية أخرى، أدّت بصيرته في قراءة مرايا الآخرين دوراً نبيلاً في إخفاء حدسه وفراسته تجاههم. فبصيرة طه المتشكلة كلمةً فكلمةً على طول «الأيام»، ليستْ إلا وجهاً آخر لنكائه اللغوي المتقد، الذي يمكن قياسه من بنية الكتاب المحكمة، كما يمكن تناوله باليد -إن جازت الاستعارة- فالكتابة من بعد قراءة عميدنا تشي بلباقته في التأثير، وحسن أثره في اللغة. كذا تضافرت الناحيتان، لتسفرا عن نتيجة واحدة: مرآة طه لغته. ربما لهذا اختار كتابة سيرته الذاتية في زمان مبكّر من عمر حداثتنا المتعثرة.

أمّا عين طه، فما كنّا لنعرفها لو لم تكن سوزان زوجته كريمةً كي تقاسمنا سويعات من حياتها معه في سيرتها الذاتية المكرسّة له لا لها: معك (ترجمة بدر الدين عرودكي). حيث تسرّبت إلى الكتاب جملٌ من رسائله إليها، تبيّن جلياً أنها العين التي كان يرى بها: «ثلاثة أشهر فترة رهيبة. لقد استيقظت على ظلمة لا تطاق؛ وكان لا بدّ من أن أكتب لَك كي تتبدّد هذه الظلمة» أو «علينا ألا نكرّر على الإطلاق هذا الفراق الحكيم الأحمق. فبدونك أشعر أنني أعمى حقاً». لكأنّ غياب سوزان يفقد العميد بصره «المفترض»، أو لكأنّ غيابها يصيّره أعمى، ففي رسالة أراد أن يفرحها فكتب ما لا يصدر إلاّ عن مبصر «عاشق»: «ألبسُ بذلتي الزرقاء، وأنتعل حذائي الأسود الجميل، كنت حليقاً فامتطيت عربةً وذهبت». لعلّ لباقتها الروحية وفطنته الكريمة الأنيقة اجتمعتا معاً وحلّتا مكان عينيه. معها يكون العميد مبصراً ليصف حتّى حدائق فيلا دي إيست في روما: «حسناً ! لعلّ هذا الكاردينال (الكاردينال تيسيران) لم يكن واثقاً كل الثقة من فردوس السماء حتّى صنع فردوساً على الأرض». غريبٌ أمر هذه العين بين الاثنين فقد كانت نابعة من الروح وإلى الروح، إذ لم تأت سوزان طوال الكتاب على ذكر أشياء «يومية» فعلتها له أو نيابةً عنه، كانت تكتفي بإشارات خفرة تموهها الاستعارة: «زوجي الضائع في ليله». عينٌ لم تكن إلا بين الاثنين، قرينة للحبّ بينهما، وهو ما ينعكس مباشرةً في رسالة أخرى: «إنني لم أعد أتعرّف على نفسي أبداً. فلدي شخصيتان؛ واحدة للعالم كلّه وأخرى لك». وصفت سوزان قليلاً شكل زوجها، ركّزت على جبينه الأملس وصوته ومراتب ابتساماته. كانت مقلّة خجول، مدركة أن عميد قلبها هو عميد أدبنا. ولعلّها حدست بأن قرّاءه العرب، وصلتْ إليهم مرآته الآسرة / لغته، فاحتفظت لنا بمفاجأة لطيفة في الكتاب، فكتبت به غزلاً مواربا على لسان غيرها: «فقد تعرّفت عليه ذات يوم، فتاةٌ عند خروجه من المحطة»، فتأملته ملياً ثم صاحت بإعجاب:«هو زي القمر». وبعد هذه الجملة لا إضافة ولا مزيد، لأنّه أمام مرآة اللغة والفكر «زي القمر».

رحلة الكلمة
رحلات الصورة

عبدالله الحامدي

ليس مصادفة أن تلتقي المرأةُ والمرآة في جذر لغوي واحد، وأن تشربا من المعنى ذاته، قبل أن يتبعثر في الألفاظ المتفرعة عنه، فبين المرأة والمرآة جناس ناقص، همزة واحدة زادت على «المرأة» لتندغم مع همزة تالية، وتقلب إلى مدّ يحاكي كثرة الدلالات في «المرآة».

ولو ذهبنا إلى مصدر الفعل «رأى» فسوف نستقر على مفردة قريبة الصلة بالمفردتين، هي «المرأى»، أي غاية النظر.

تبدو الإحالة اللغوية «المجردة» نوعاً من التعدي على خصوصية علاقة المرأة مع المرآة، فثمة حميمية «محسوسة» بين الطرفين لا تدرك كنهها سوى المرأة، أو هكذا تعتقد، فهي لا ترى صورتها في المرآة فحسب، بل ما يضاف إليها من الخيالات، القلقة والمسترسلة على حد سواء، لتضطر بسبب ذلك إلى إعادة تشكيل الصورة المنعكسة على سطح المرآة مرات عدة .. تثبت خصلة شعر هنا، وتشطب جرّة كحل هناك، وإذا ما كررت المرآة رتابة المشهد المرئي بحرفية تامة ودون بريق إضافيّ، فقد تضطر أحياناً إلى محو كل طبقات الخطوط والألوان، لتؤسس «لوحة» جديدة.

ثمة رسم في المرآة يختلف عن كل أنواع الرسم، إنه الرسم على الماء، بارع ومخادع معاً، راح ضحيته «نرسيس» حين عشق صورته في ماء البحيرة لفرط جماله، فغرق فيها، لتولد على الضفاف وردة نرجس، وتتحول بدورها إلى أسطورة «النرجسية» التي اتكأ عليها مؤسس علم النفس الحديث سيغموند فرويد في تحليل الشخصية المريضة بحب الذات إلى درجة الموت، بيد أن (فرويد) ذاته كان يرى أن النرجسية في مرحلة من مراحل نمو الشخصية (الطفولة) ليست مرضاً، وهو يتخلص منها تدريجياً عندما يكبر، وتختلف من شخص إلى آخر، فهي عند الفتاة البالغة مثلاً تتجلى في كثرة الوقوف أمام «المرآة»، مع كثرة استخدام كلمة «أنا»!

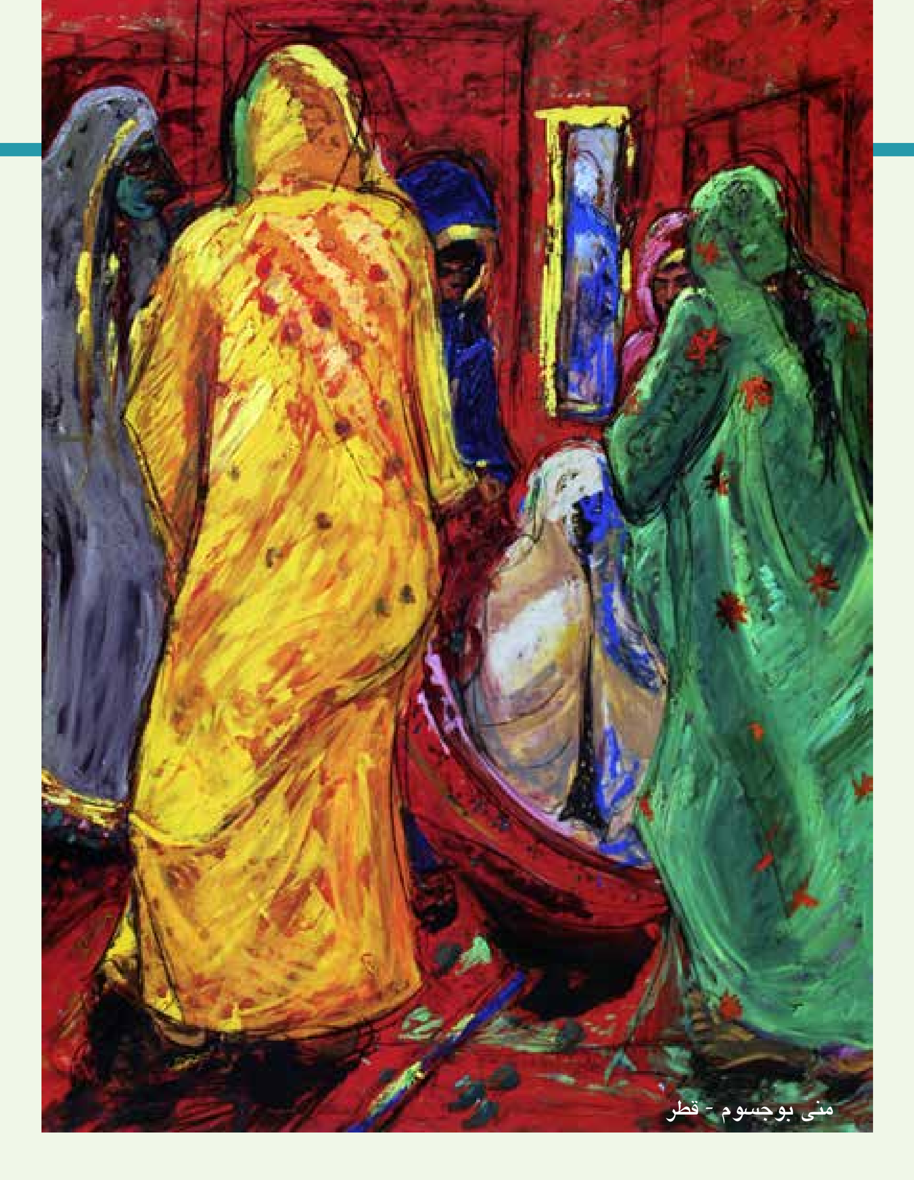
ومن الطريف أن أحد أجمل الشعراء العرب المعاصرين نزار قباني لم يجد ضيراً في اتهامه بالنرجسية، بل رحب بهذه التهمة وكان سعيداً بها، إلى درجة أنه أثنى على كتاب الناقد اللبناني خريستو نجم «النرجسية في أدب نزار قباني»، ودعا إلى قراءته، كما ظلّ شعره بمثابة المرآة الصادقة والجريئة التي تعكس حبه للمرأة ودفاعه المستميت عنها، ولا غرو مثلاً أن يتردد في مرثيته الرائعة لزوجته «بلقيس» إيقاع المرايا وصورها الحاضرة، رغم فجيعة الغياب:

«بلقيس
إنّ زروعَك الخضراءَ
ما زالتْ علَى الحيطانِ باكيةً
وَوَجْهَك لم يزلْ مُتَنَقِّلاً
بين المرايا والستائرْ».

من قبله استعار الشاعر الجاهلي امرؤ القيس لغةً أخرى للتعبير عن دهشته بجمال المرأة التي يحب، وتحديداً موضع القلادة، مشبهاً صدرها المصقول بالمرآة، حيث يقول: «مهفهفةٌ بيضاء غير مفاضة/ ترائبها مصقولة كالسجنجل»، والسجنجل هي المرآة بلغة الرومان.

أما محمود درويش فقد كثّف قضية شعبه في قصيدة «مأساة النرجس ملهاة الفضة»، بإعادة الأسطورة إلى أرضها الحقيقية قائلاً في مطلعها: «عادوا/ من آخر النفق الطويل إلى مراياهم/ وعادوا/ حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى أو جماعات، وعادوا/ من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام/ لن يرفعوا، من بعد، أيديهم ولا راياتهم للمعجزات إذا أرادوا/ عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم».

المثير للدهشة هنا أن علاقة المرء مع المرآة فردية، فلا ينظر الناس إلى المرآة جماعة، كما أن علاقة الرجل مع المرأة هي علاقة فردية في الأصل أيضاً، وحسب الأسطورة الهندية القديمة فإن «المرأة مرآة الرجل»، أي ذاته الأخرى، لكن الأغرب أن مفردة «المرأة» ليس لها جمع في اللغة، وإن جمعت فإنها تجمع على «نساء» المشتقة من «النسيان»، على الأرجح، أما المرأة فهي مثل المرآة


منى بوجسوم - قطر

لا تقبل فكرة الجمع.

النساء يعتريهن النسيان جماعة، لكنهن يحضرن فرادى، ويكفي مرورهن مرة واحدة على سطح المرآة كي يسجلن صورهن في ذاكرتها المعطوبة أبداً.

في روايته العجيبة «الحب في زمن الكوليرا» يسرد الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز قصة «فلورينتينو» الذي لا يجيد طوال الرواية سوى صنعة الحب، وكيف أنه: «في إحدى المرات كان جالساً في المقهى لوحده، لم يصدق أن فيرمينا داثا (حبيبة فلوريتينو) ستدخل المقهى مع زوجها، ظلّ يتطلع إلى صورتها المنعكسة في المرآة دون أن تراه، حتى رحلا أخيراً، وبعدها ظلّ يتردد طوال أسابيع على صاحب المقهى كي يقنعه بشراء المرآة التي انعكس فيها وجه حبيبته، وأخيراً حملها كي يعلّقها في غرفة نومه، وظل يتغزّل فيها طوال نصف قرن، لأن وجه الحبيبة كان مشرقاً في هذه المرآة ذات مرة».

المرآة من أكثر الأشياء أمانة في الحياة، بشرط أن يقابلها المرء وجهاً لوجه، لكنها أكثر الموجودات خيانة لمن يتولى عنها، المرآة لا أصل لها، بل تكتفي دائماً بالصورة، وهي ليست صورة حقيقية بالطبع، إنها صورةٌ معكوسة ومزيفة، قد تنطلي على الأمي والسطحي، لكنها سرعان من تنكشف أمام العارفين وقراء الحروف والأرقام.

يقول ابن منظور في «لسان العرب»: الرؤية بالعين تتعدّى إلى مفعول واحد وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، بدوره يوضح ابن سيده الأندلسي، الذي ورث العمى من أبيه، جدلية الرؤية بمعناها المزدوج بين مستويين، الحسي (البصر) من جهة، والوجداني والعقلاني (البصيرة) من جهة ثانية، فيقول: «الرُّؤيَة: النَّظَر بالعيْن والقَلْب»، والسؤال الجدير بالطرح هنا: في أي مستوى منهما كان لقاء المرأةِ مع المرآةِ، إن كان ثمة مفاضلة بين المستويين؟!

ولو كان الأمر يتوقف على هذه الصلة العينية والقلبية، بعد إثبات الصلة اللغوية العربية، بين المرأة والمرآة لانجلى الأمر، لكنه تعدى إلى اللغات الأخرى، ومنها الإنجليزية (mir-ror) التي عرفت في عصرها الوسيط، على عهدة معجم أكسفورد، ومن غير المستبعد مجيئها من العربية، حيث وجدت في زمن أقدم، فقد جاء في الحديث النبوي الشريف: «لا يتمرأى أحدُكم في الماء».

في رحلة الكلمة عبر اللغة الواحدة، واللغات المتعددة، يصعب قطع الأحكام، فكيف إذا كان الأمر يتعلق بمفردة مشكلة مثل «المرآة» في تقاطعها مع «المرأة» التي تحتاج إلى قواميس عديدة لفهمها؟!

كما للصوت ترددات صداه الذي يتناهى تدريجياً في الوديان، للصورة انعكاسات أطيافها التي تبتعد تدريجياً في المرايا.

ورغم أن المرآة أصبحت الأداة الأكثر استخداماً في حياتنا المعاصرة، وبتنا لا نستغني عنها في البيوت والسيارات والطائرات والبواخر والأسواق والمصاعد، وكل تفصيل من تفاصيل وجودنا الآدمي اليومي، فهي بلا ذاكرة على الإطلاق، بخلاف المرأة ذات الذاكرة الفذة، وربما هذا مصدر قوتها في مقارعة الزمن، والسير معه نداً لند!

الشوّافة

منذر بدر حلوم

«طول عمرك وانت غلبان يا عبد الله، تعمل (شوّافة) لواحد أعمى». من رواية إبراهيم أصلان (مالك الحزين)

متهيّبين، نأتي إلى المرآة كل مرة كما نتهيب الذهاب إلى طبيب خشية أن تكشف التحاليل فينا ما نخادع أنفسنا عنه. أنتم معتلون، تقول لنا التحاليل، انظروا إلى الأرقام. أنتم مخادعون! تقول لنا المرآة، انظروا كم من الأسئلة تحاولون، عبثاً، الهروب منها!

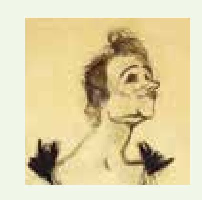
الأسئلة في المرآة أكثر من الأجوبة. أسئلتنا ترتد إلينا مضافاً إليها أسئلة أخرى: ما هذا القلق الذي في عيونكم؟ ما هذا التعب..هذا الشحوب..هذه الابتسامة؟ يكذب الرسامون حين يختزلون الابتسامة على الوجه إلى أقواس والحزن والغضب إلى أقواس، وتكذب الشاشات حين تعرض الثقة على الوجوه. وكل شاشة مرآة، تعيد عرضنا في حركة وإن نكن ساكنين، راكدين، آن ننظر إلى أنفسنا ذاهلين. على الشاشة نحن ضوء، وفي المرآة نحن ضوء، ونحاول خداع الضوء، متوهمين قدرتنا على السطوع وإخفاء ما وراء السطوح. نتشبّه بالمرايا وننسى أنّ ذلك الذي في دواخلنا مرئي مفضوح. فإذا بكل الذي نجهد في إخفائه يظهر في قطرة ماء، أو حبر شغوف شفيف، تعكس ولا تحجب.

المجد لمن يستطيع فتح عينيه على اتساعهما والسخرية من نفسه، حدّ الضحك الصاخب في حضرة الآخرين. الأصنام وحدها لا تعنيها المرآة في شيء. وكل خطوة نحو المرآة تحتاج من الجرأة غير قليل. تسأل الأميرة مرآتها: هل هناك في الدنيا من هي أحلى مني؟ وحين تجيبها المرآة بأن هناك أحلى، تكسر مرآتها الناطقة. وكل مرآة ناطقة وإن لم تكن صائتة. العلّة فيمن لا يجيد تمييز الأصوات ونسل الصوت الذي يناديه من حزمة خيوط (مشربكة) متداخلة حد الحيرة والإحباط. وتتشابك الخيوط وتتداخل في عقد بعضها كأيدٍ، لكننا لمثلها مخلوقون.

هنا الذي يبدو أسهل الحلول، أن تكسر المرآة أو تدير لها ظهرك، ليس حلاً. فالسؤال لا يبرح بل يقيم مع قطع المرآة المحطمة، ويتشظى معها. حطّم مرآتك قدر ما يشاء خوفك وهروبك من أسئلتك التي ليس لغيرك عنها أن يجيب. ستجمع حطامك قطع البلّور المصقول أو الصخر المصقول. أجل، حطامك أنت وليس حطام المرآة. والصخر كي يغدو مرآة يرينا ما بداخله أولاً قبل أن نرى أنفسنا فيه، كأنما هو ينبهنا قائلاً: «أراكم». والماء!؟ يقولون «رأيت الدنيا كلها كما لو تكون في قطرة ماء» ورأيتك كما لم أرك من قبل..الماء الهاطل من السماء يعيد إلينا صورنا الهاربة منا، مرايا صغيرة تنفقئ ولا تفقأ عماءاتنا!! ولا يعني إعتام المرايا أن تفقأ العيون أو تعمى على ما في ذلك من مأساة.

ومع أن ما قد يخطر بالبال هنا هو الفارق بين البصر والبصيرة، بين الرؤية والرؤيا، إلا أننا في قلب الفالق بين المرآة والمرئي، بين السطح الكيمياء وما يرتد عنه ويبقى فيه، الفالق النهم إلى الطاقة الذي يبتلع كل من لا يملك جرأة السؤال بعينين مفتوحتين، فيمد يديه إلى الصورة وانعكاسها، تاركاً صدره دون درع الذراعين يحميه. فهل من رجل كمثل (نورأدرنالين) أو (كولين)، يفعل فيحيي ويخضّ الجسد والروح ويسائلها بين الخروج والبقاء، على ما في الأخير من استسلام وضعف؟ ذلك في الكيمياء، لا تتعبوا أنفسكم في البحث عن الأسماء.. ولكن هل علاقتنا بالمرآة خارج الكيمياء! ضع روحك في راحة يدك وانظر إليها، بل قلّبها وتفحّصها! تقول لك كيمياء الجرأة، كيمياء الألوهة. مُدّ إحدى يديك إلى العماء والأخرى إلى الضوء وعش الانشلاع! تقول لك الحياة. مَرِّر الصاعقة فيك وكنْها ريثما تعبرك، واحتمل الألم العظيم والعبرة والنشوة العظيمتين. كن (شوّافة)، ليس لشيخ ولا لشيوخ، ولا من أجل بضعة ملاليم أو قروش.. إنما لنفسك ولجميع المتهيبين. واحتمل ألماً كمثل ذلك الألم الذي تنطوي عليه شوّافة «مالك الحزين». فما الذي يأتي بإبراهيم أصلان إلى هذا الحبر الآن إن لم تكن كيمياء الأسئلة المخبوءة في المرآة. «مالك الحزين» كلها شوّافة لمن يتفرج على إمبابة ولا يراها، وقد يشكّل نصب للروائي لو أقيم هناك مرآة تجعل المصريين قبل السياح يرون ما يشيحون عنه، فيزدادون حباً للفقراء، ويرددون مع الرواية «موت الفقراء ليس موتاً ولكنه اغتيال». هنا مرآة من حبر، تنتظر مرآة من برونز.

جرّب أن تغسل وجهك وتزيل ما يعلق منها بصورتك، بالماء والصابون. بل امسك بمرآتك وقل لها «كوني ما أشاء».



أنت غير الذي تراه. تقول لك المرآة، وأنت في مرآتك لست وحيداً فلا تخادع نفسك. وليت السؤال يقتصر على أن تنظر إلى نفسك بعيون الآخرين

فلو حدّبت مرآتك، لو كوّرتها، لغدوت في قلبها أو غدوتها، قطرة ماء تعكس العالم كله، تخيّلْ نفسك يهطلُ المطر داخلك وتشتعل النار. ولو قعّرت المرآة لأشعلت. ولكن من يشعل ولا يشتعل، شيطان. هنا «مرآة مجد الرب» عند تاركوفسكي، وهنا مرآة الشيطان عند بولغاكوف، المرآة التي تعيد الطفولة مجبولة بالآلام عند الأب الشاعر والابن السينمائي، وتعيد الشباب الشيطاني وإن يكن العابث الساخر على طريقة «المعلم ومرغريتا»، زارع المرايا في خواءاتنا وعتماتنا.

أن تحطّم المرآة أو تهرب منها، أمر سهل، ولكن إلى أين المفر؟ ففي كل شيء منك مرآة، وأين أنت من مراياك؟ ألست نفسك مقسوماً بمرآة داخلية واحدة على الأقل، لا تبرحك طالما النبضِ مقيم فيك؟ تنظر أنت فترى ما تريد، فتنظرك هي وتريك ما لا تريد! في كل منّا مرآة تجعل ما بين أسئلة العاقل والمفصوم لعبة ضوء. وهنا يقيم الفن والإبداع.

أنت غير الذي تراه تقول لك المرآة، وأنت في مرآتك لست وحيداً فلا تخادع نفسك. وليت السؤال يقتصر على أن تنظر إلى نفسك بعيون الآخرين، فالمسألة ليست في تصفيف الشعر والمساحيق والتجاعيد والشيب وربطة العنق وسواها من أدوات سباق العقل مع الجلد والعضلات، قبل كل لقاء.. المسألة في أنّ المرآة بوابة تعبر منها كلما نظرت إلى وجهك، من حال إلى حال. فإما تتخفف من آلاف تراهم معك في المرآة وتعبر وحيداً، أو تعبر معهم إلى يومك. أن تغسل وجهك، لا يفيدك في شيء هنا، وليست العلة في كيف يرانا الآخرون إنما في كيف نرى أنفسنا. ومع أننا نوضب أنفسنا من أجل عيون الآخرين، إلا أننا ننسى أن علب الهدايا تفتح ويفضّ عنها الورق الملوّن، وتمتد اليد إلى الداخل لتخرج ما فيه، أي ما فينا. «بصعوبة بالغة ضبطت يدي في مكتبك، فقد شعرت طوال الوقت بخيوط عنكبوت تغطي وجهك».

قال أحد أصدقائي لرجل تفقه في أحوال شعبي الذي كلما صنع من إعجازه مرايا للعالم حطموها وحطموه. هنا دمشق، مرآة ضمير العالم اليوم!! ولست أدري ما كان ذلك السياسي رآه في وجه صديقي، لكن يده كانت مشغولة بكتابة رقم هاتفه، كما قال لي. وخرج، تاركاً رقمه وظلَّ يده، يبحث عن أهل الكهف في كل ما يقول، متحسساً وجهه، متفحصاً عقله وروحه، متذكراً عاملي الإطفاء عند باولو كويلهو. كان أحدهما ملطخ الوجه بالشحار فيما الثاني نظيف الوجه، وما إن نظر أحدهما إلى الآخر، حتى ذهب ذو الوجه النظيف وغسل وجهه، بينما لم يفعل ذو الوجه المتسخ. لكننا أمام سطح الأشياء هنا. فأسهل الأمور غسل الشحار عن الوجه. وما أبسط رؤية ذلك. العلة ليست في (جلغمة) على الوجه يكشفها السطح. السؤال عن مرآة ترينا الهباب والضوء الساكنين أرواحاً ممزقة يتنازعها الشوق والأهواء، الغبطة والعواء، ومجد الرب وعبث الشيطان في اندماج وانسجام عظيمين درجة الانفجار. إنها مرآة الفن والأدب العظيمين، (شوّافة) الحقيقة.



Toulouse Lautrec

كانت قاسية جداً، لا ترحم، قبحها فاق الحدود، شيطانة وساحرة شريرة بحق. وكانت تدور حول مظهرها نكات كثيرة

عزيزتي أربياني الرهيبة

ستفانو بيني

عندما سمعت بأن ملف هذا العدد سوف يكون عن «المرايا» قلت لنفسي: حسناً، جاءت الفرصة عندي، هنا هو ملعبي المفضل. كانت إحدى الندوات التي عقدتها مؤخراً تحت عنوان «عنوان المرآة من بو إلى بورخيس». وبلغت أوراق البحث الذي ألقيته مئة صفحة. ولكنني سأوفرها عليكم . وبدلاً من هذا البحث الموسوعي الدقيق سوف أتحدث لكم عن حدث يعود إلى أيام شبابي لعبت بطولته المرآة.

ففي أثناء الدراسة حان وقت امتحان الثانوية العامة. كنت أنتظر بقلق وتوتر قائمة بأسماء الأساتذة حتى أعرف إن كنت قد فزت بلجنة طيبة القلب أو ممتحنين قساة. ولم تكن الأخبار مطمئنة: فعلى رأس اللجنة كانت هناك معلمة لغة إيطالية لها سمعة رهيبة، اسمها أربياني. وهذا الاسم مشتق من كلمة إيطالية هي «أربيا أو هاربي»، وهو وحش أسطوري نصفه طائر ونصفه امرأة، وكانت تحكى عنها أشياء رهيبة. أنها كانت قاسية جداً، لا ترحم، قبحها فاق الحدود، شيطانة وساحرة شريرة بحق. وكانت تدور حول مظهرها نكات كثيرة. ولكن خلف هذا التهكم كان يقبع خوف كبير.

وجاء أول أيام الامتحانات، وكان تحريرياً، وأخيراً رأينا أربياني. كانت أقبح وأبشع مما قيل عنها ومما كنا نتوقع. طويلة القامة، شاحبة شحوباً أسود، أنفها منقار، وأسنانها بارزة، على رأسها قبعة تميل للصفرة، عرجاء. قالت لنا بصوت حاد صارخ كان من شأنه أن يطرد أي طالب متلبس بالنقل من براشيم أو بالنسخ من زميل. ووبَّخت بقسوة طالبة تجرأت على التعليق بصوت خفيض. ثم مرت إلى جوار مقاعدنا، ربما لأنهم أخبروها أنني ورفيقي مولوني كنا «أشقياء» الفصل، المستعدين دائماً لإلقاء القفشات والنكات. أحرقتنا بنظرة وقالت:

- بالنسبة لكما أنتما الاثنان فأنا أعرفكما. والويل لكما إذا ضبطتكما تقومان بأية ألاعيب.

إنها أسوأ ممتحن يمكن أن يصادفك في حياتك. وبعد الامتحان التحريري واصلنا القفشات القاسية عن هذا الطائر الوحشي، وعن مصيرها كعانس، وعن ساقها العرجاء وعن أنفها المنقاري. كل الشر الذي يمكن أن يكون لدى صبي في السادسة عشرة من عمره احتفظنا به لتصويبه على هذا الهدف الذي اعتبرناه هدفاً عدواً. كنا نخاف منها ونكرهها حتى وإن لم تكن قد فعلت لنا شيئاً، سوى أن أظهرت لنا جفاءها.

وبدأت الامتحانات الشفهية. وبدأت تتعدد التفاصيل حول شرور هذا الطائر الوحشي. لم تكن تقتصر على توجيه الأسئلة الوعرة في اللغة الإيطالية وإنما كانت تدس منخارها في مواد المعلمين الآخرين. بل إنها عندما كانت ترى طالباً آخر يتفوق في اللغة اليونانية أو اللاتينية كانت تتدخل وتلقي سؤالاً صعباً، وكانت تبدو مستمتعة بتخريب



الامتحان. ليست لنا فقط نحن التلاميذ، ولكن لزملائها الذين كانوا يخشونها. وعندما كان أحد المعلمين يتحدث أثناء الامتحان كانت تنظر إليه شزراً وتخرسه. وإذا خرج أحدهم في استراحة ويعود متأخراً كانت تقول له «لا يدفعون مرتباتنا لكي نقضي وقتنا في دورة المياه».

خلاصة القول كنا خلال هذه الامتحانات الشفوية لا نعيش حياة هادئة، فقد كانت أربياني ترهب الجميع.

وحان يوم امتحاني الشفوي. ظللت طوال الليل أحلم بالساحرات الشريرات والوحوش المجنحة. ووصلت إلى المدرسة مبكراً وجلست خارج الفصل أنتظر دوري. وصلت أربياني بعدها بقليل وصعقتني بنظرة وهي تقول: «يا سيد بيني، أنت الأول، حضر نفسك».

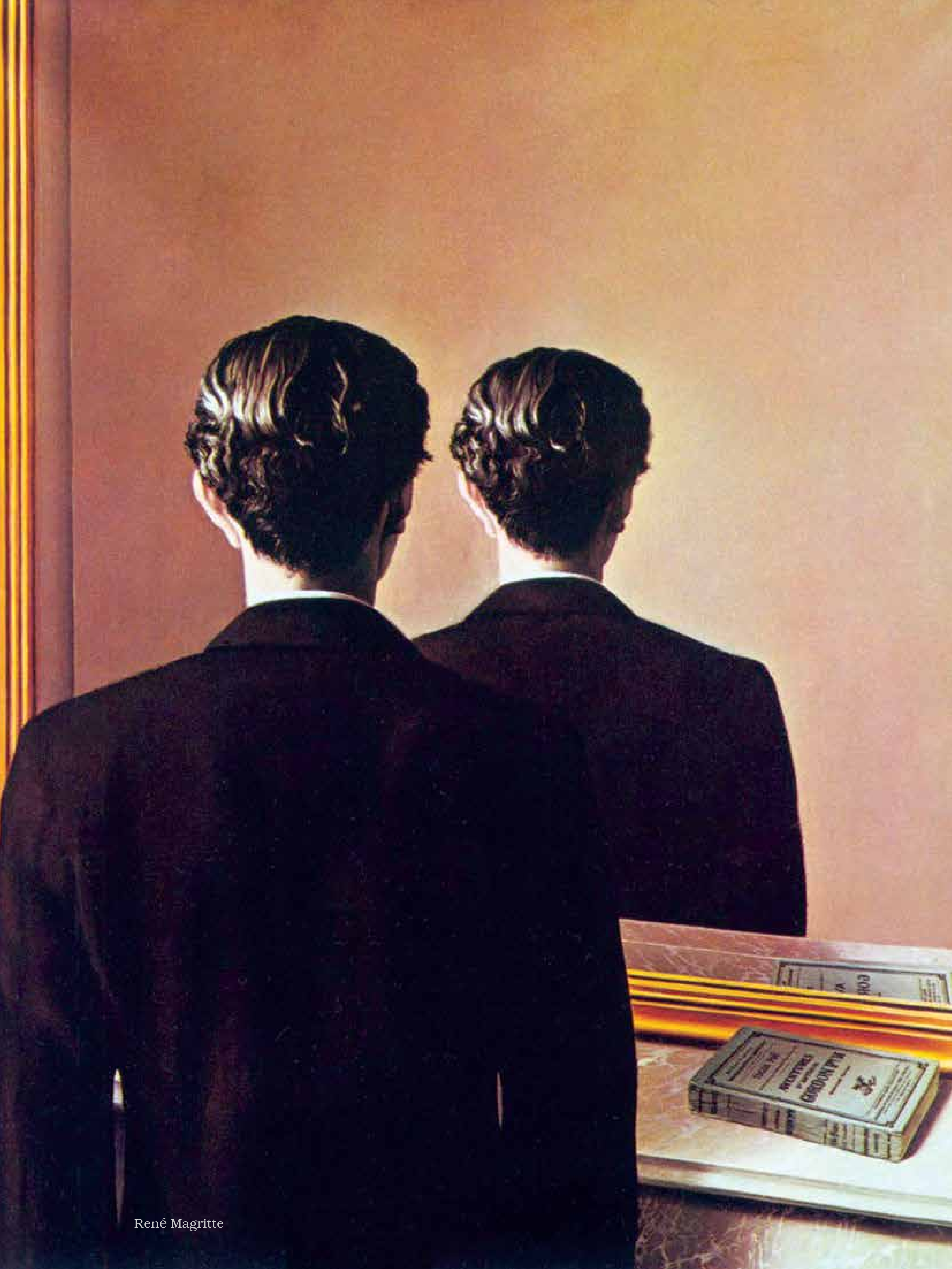
دخلت هي الفصل وتركت الباب موارباً. وهكذا كنت أستطيع أن أرى أربياني وهي تسحب الكتب من حقيبتها، وترتب السجلات على الطاولة، وتستعد بأسئلة ومكائد وأفخاخ رهيبة. كنت عصبياً متوتراً، ولكنني فجأة رأيت شيئاً مدهشاً. أخرجت أربياني من حقيبة يدها مرآة صغيرة. نظرت إلى نفسها. بدأت تمشط شعرها ببطء وبعناية. ومرت بيدها على وجهها. ورأيتها تضع شيئاً من أحمر الشفاه على شفتها. مؤكد، كانت تعرف أنها ليست جميلة، وكانت المرآة تقول لها هذا. ولكنها كانت أيضاً لها قليل من الاعتزاز بالنفس. شيئ من الجمال كانت تريده. كانت تعطي مظهرها كل ما كان يسمح به من رعاية.

لم يعد لدي أي خوف. كانت في نهاية الأمر امرأة وحيدة، أعطتها الحياة مظهراً قبيحاً، ولكنها مثلنا جميعاً كان لديها اعتزاز بالنفس ونقاط ضعف وأحلام. وربما كان لديها حب وحيد، هو حب التدريس.

عندما دخلت نظرت إلي بقسوة، فأجبت بابتسامة. رأيت أن هنا هزَّها. كانت في البداية باردة، ولكن وصلني انطباع بأنها ربما أدركت أنني لست خائفاً منها، وشيئاً فشيئاً أصبحت أكثر رقة. وفي النهاية، ضحكت تقريباً لعبارة قلتها عن شاعر لم يكن يعجبني.

وعندما انتهى الامتحان وظهرت النتائج، اكتشفنا أن هذه المدرسة المرعبة لم تكن قاسية فعلاً، فقد نجح معها الكثيرون، ورسب القليل، مثل باقي اللجان. كان حركة المرآة الصغيرة هذه قد كشفت لي مقدماً ما اكتشفناه جميعاً بعد ذلك: فالمرعبة أربياني لم تكن وحشاً، ولكنها معلمة عجوز تدافع عن نفسها في مواجهة العالم. نحن جميعاً نحتاج إلى أن نحس بشيء من الحب. وأحياناً نفضل أن نصبح مكروهين على أن نواجه غياب هذا الحب.

عزيزتي أربياني، سامحينا على كل تلك النكات الشريرة التي قلناها عنك. في حقيقة الأمر هناك الكثير من الشعراء لهم وجه قبيح ولكننا ننسى لهم هذا عندما نعرفهم.



René Magritte

الروائي
في مرآيا شخصياته

هدى بركات

حين نُسأل - نحن الروائيين- أين نقع من شخصيّاتنا؟ أي ما هي «نسبة» ضلوع حيواتنا الفردية في تأليف شخصيات الرواية، فإننا غالباً ما نشعر بالضيق والانزعاج لأكثر من سبب: الأوّل هو إحساسنا الفوري بأنّ الدافع إلى هذا السؤال هو مجرد حشرية، من النوع البدائي، كذلك الذي يشبه تلصّص الجارات... والسبب الثاني هو انحراف السائل عمّا نعتبره الموضوع الأهمّ أي النصّ الروائي، إلى مسألة هامشيّة لا علاقة لها لا من قريب أو بعيد بمستوى الجودة الإبداعية لنصّنا... ثمّ، وبما أننا أعطينا صفة «رواية» منذ الغلاف، ولم نعنون بـ «سيرة ذاتية»، فالسؤال الآنف الذكر ليس سوى لزوم ما لا يلزم..

لكن المسألة أبعد من ذلك بكثير، وهي في الحقيقة أكثر تعقيداً. والسؤال، عدا كونه مخيفاً أكثر منه مزعجاً، فإننا - على الأرجح - غير قادرين على الإجابة عنه أو الإحاطة به...

مع هذا فلنحاول.

***

يُقال ويُكتب أن على البالغين تجنّب وضع الأطفال قبالة المرآة قبل سنّ الثالثة، أي قبل اكتمال وعيهم الأوّلي لذواتهم من أجل استيعاب صورتهم المنعكسة أمامهم... وإلّا فقد تسبّب مشاهدة أنفسهم في المرآة اضطراباً نفسياً، وإرباكاً من تزامن حركة هنا الآخر في كامل جسمه وتعبيراته لكن من دون استجابة أو ردّ فعل... وهو، في بقائه وراء الحاجز الزجاجي يكون قريباً وبعيداً في آن، طبّعاً وفي غير المتناول، ما يثير قلقاً وإرباكاً سلوكياً لدى الطفل.. وكانت جداتنا يسارعن إلى التحذير صراحة من التسبّب في جنون الطفل. يقلن: أبعدوا الطفل عن المرآة، كمن يحذّر من خطر شديد، يشبه إبعاد الطفل سريعاً عن حافة هاوية. وهو خوف يذكّر بخوف الشعوب البدائية من آلة التصوير التي تخطف الروح لتحبسها في الورق.

يحضرني هذا المثال كمقاربة ممكنة لعلاقاتنا الشديدة التعقيد مع شخصياتنا. فهل هي انعكاس لصورتنا؟ وسجنٌ لها على الورق؟ أهي انكشاف لرغباتنا الدفينة؟ لأحلامنا أو كوابيسنا؟ هل هي الصورة الجميلة لما نتمنى أن نكون؟ أم لما فشلنا أن نكونه؟ هل نعي اختيارنا لشخصياتنا؟ هل نستحضرها كأرواح من عالم «آخر» عن سابق تصوّر وتصميم؟ هل نشرّع للجانب المظلم فينا حين ندّعي أنها ليست «نحن»؟.

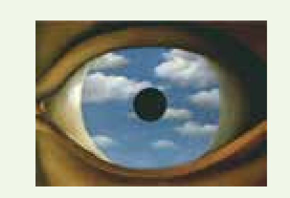
ثمّ، هل تقلّدنا هذه الشخصيات رغما عنا؟ أم نتعرّف فيها على خيالات تخرج عن الاستجابة لإرادتنا الواعية، فيتحوّل النصّ إلى ما يشبه الصراع بين قوى غير واضحة المعالم، حقيقيّة ومختلقة في آن؟ وهل نملك حين نكتب ذلك الوعي المكتمل عن ذواتنا، والذي من المفترض أن يملكه كلّ البالغين؟

هل تكون الورقة البيضاء هي ذلك الحاجز الزجاجي، وهل هو شفّاف كاشف؟ أم عاكس كمرآة كبيرة؟

قد تتعدّد الإجابات بتعدّد الكتّاب. فمن اعتبار «الأدب مرآة الواقع» إلى مقولة « إن أيّ رواية هي في النهاية سيرة شخصية» إلى تعريف مواز بأن «لا سيرة ذاتيّة سوى مرويّة - من رواية - بما يتداخل في الذاكرة من انتقائي ومختلق»... إلى صرخة فلوبير الشهيرة: «مدام بوفاري هي أنا»... كلّ هذه الإجابات، وغيرها، قد تكون صائبة، أو خاطئة، بمعنى من المعاني.. لكنها، وبأيّ حال غير وافية لتوصيف هذه الميكانيكا المعقّدة للعبة المرايا بين الروائي وشخصياته. هنا أقلّه ما أشعر به أنا شخصياً.

لذا سأتوقف عند تجربة لي، أرويها من دون تنظير أو سعي إلى التعميم واستخلاص العبر.

بعد صدور روايتي الأولى «حجر الضحك» التي نالت حظاً وافراً من النجاح والانتشار، ربما بسبب الجائزة التي حصلت عليها، وربما بسبب أن شخصيتها الرئيسية كانت خارجة عن المألوف إذ هي رجل (بقلم امرأة) ومثليّ يراهن على براءة ما في خضم



لم أقل الحقيقة لأنّ الحقيقة معقّدة، ولأني كنت أخجل من البوح بمسألة أراها حميمية جداً

الحرب الأهلية... وربما لأسباب أخرى. المهمّ أن الأسئلة التي وجّهت إلي، كما القراءات النقدية في مجملها، توقّفت تكراراً حول «ظاهرة» اعتمادي بطلاً رجلاً (في رواية بقلم امرأة !). قيلت أشياء غريبة في هذا الشأن، منها إنّي تخفّيت وراء شخصية خليل للهرب من البعد الذاتي لكتابتي كامرأة (ما يعني أني خائفة من الكتابة عن نفسي ومن أن يرى القارئ ملامح من حياتي أو شخصيّتي...).. ومنها إني «مستلبة» «باللغة الذكورية لا أملك الخروج عليها... وأنّ شخصية بطلي الذكر تتكلّم بلغة ذكورية وتحقّر النساء وأجسادهنّ وتتّهمهنّ بما لا يجرؤ عليه عتاة الكتّاب الذين أهانوا المرأة... وأشياء من هذا القبيل... طبعاً هذا «الناقد» لا يتوقّف لحظة عند بديهيّة أن الخطاب هنا يعود للشخصية الروائية وليس لي ! وكأن هذا «النقد» نفسه يتعثّر في المساحة القائمة ما بين أمام وخلف المرآة... كان مؤسفاً إذن ألاّ أرى في ما كتب آنذاك، وهو كثير، أيّة إشارة إلى لغة المرايا الثرية والمعقّدة في آن، خاصّة وأني أشرت إلى ذلك في السطور الأخيرة من هذه الرواية وبشكل صريح... لكن هذه «الظاهرة» - أي كتابة السرد بضمير المذكّر - عادت وتكرّرت في كافة رواياتي التي تلت.. ومن جهتي كنت شديدة الميل، كلّما كنت أسأل عن هذا الخيار، لإعطاء جواب بسيط جداً على نحو: «لم لا». أو: «تحديداً لأني امرأة».. لكنّ أجوبتي هذه كانت ستبدو مراوغة أو تهرّباً، وعلى شكل مزحة.. لذا تكرّرت محاولاتي «الجادّة» للإجابة واتسمت بقصديّة بائنة في الشرح أو التحليل لأنّي أنا نفسي لم أكن مقتنعة بها... حتى مللت وصار هذا السؤال يسبّب لي التوتّر.

لم أقل الحقيقة لأنّ الحقيقة معقّدة، ولأني كنت أخجل من البوح بمسألة أراها حميمية جداً، وهي أني لا أختار شخصياتي حتى أتمكّن من الدفاع عن هذه الخيارات بحسب ما هو مطلوب ! وأني «أسمع أصواتاً» لا أعرف لمن تعود, تروح تلحّ عليّ راغبة بالكلام أو بالشكوى أو برغبة الحكاية.. وأني، إذ أبدأ الإنصات تتشكّل اللغة وتبدأ الرواية.. فإن كان الصوت صوت رجل فسيكون بطل الرواية رجلاً.. ببساطة ! لكن لنعترف فوراً أن بوحاً كهذا «بسماع أصوات» لن يتركك بعيداً عن تهمة «عدم الاتزان»! ثمّ أنا لا أحبّ أن أشعر أني مرغمة على الإجابة عن أيّ سؤال، ومهما كان هذا السؤال، وكأنّي في تحقيق مع قوى الأمن...

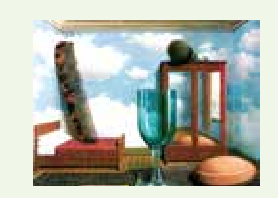
المهم أني هنا - وبما أننا في دائرة محدودة من الصداقات - سأذهب إلى أبعد في تلمّس العلاقة بالشخصية الروائية، وأعطي مثالاً عن حكاية روايتي الثانية «أهل الهوى».. وقصة «الأصوات»...

بدأت أهجس بـ «صوت» لكائن متوتّر. وصار هذا الصوت يلحّ عليّ، بل راح يثير فيّ قلقاً حقيقياً.. وأنا أؤجّل الكتابة بانتظار أن يتّضح شيء ما.. أن أمسك بطرف خيط ما... حتى خيّل لي ذات يوم، وأنا عائدة ليلاً إلى بيتي في باريس أن مجنوناً يلاحقني ويناديني باسمي ويهلوس بالعربية كلاماً غير مفهوم. لم يهدأ روعي وأنا أكرّر لنفسي أن الحرب حوّلتنا جميعاً إلى مجانين.. لكن ما فعلته على الفور هو البدء بكتابة رواية.. مع شعور بالوقوف على حافة هاوية ما، وإذن القفز في المجهول... كنت أكتب ما «أسمعه» من هذيان ذلك الرجل وأحاول ضبطه في الجمل المتلاحقة, في سيلان لا يتوقّف إلا حين يهدّني التعب...

انصرفت إلى الكتابة كمن يركض في حقل ألغام. وأنهيت الكتابة الأوليّة في وقت قصير نسبياً. وكعادتي تركت النصّ جانباً لوقت يسمح باتخاذ المسافة اللاّزمة قبل الكتابة الثانية برأس بارد، رقابيّ وحازم.

حين عدت إليها بعد أشهر رحت أقرأ وكأنّ كاتبها شخص آخر! فوجئت بكميّة العنف المختزن في هذا الرجل، بقدرته على الأذيّة وهو في قيعان الألم والجنون، بسخريته المريرة والمختلّة التي احتلّته وحلّت مكان وعيه للعالم، بتشوّه المعاني والقيم في تلقّيه الآخرين والتقاط الخارج بمجسّات معطّلة ومريضة...

أخذتني على نفسي شفقة كبيرة. قلت: هذا الرجل الذي «خرج» مني أين كان يقيم؟ من هو؟ وكيف أعرّفه؟ هل



أيّنا الحقيقي؟ الشخصية الروائيّة، الوهميّة، أم انعكاسي في مرآتها؟ هو أم أنا؟ مَنْ أعطاه تلك الرغبة العارمة بالقتل؟

يقول لي رجل الرواية بأني مريضة بكلّ العنف الذي اختزنته، وأنا أشجب العنف وأكرهه وأندّد به؟ دون أن أقوى على الاعتراف بأني أنا نفسي كائن عنيف. في ذهاب الراوي إلى الحدود القصوى هل كانت رغباتي المقنّعة هي التي تدفعه وتتوارى خلف التأليف الذي تتيحه شخصية رجل.. فكنت الرجل المعنِّف والمرأة المعنَّفة في الوقت نفسه. المرآة المزدوجة الأبعاد للقاتل والقتيل، للذكر/ الشخصية وللأنثى/ الكاتبة.

ثمّ توالدت لديّ أسئلة أخرى: أيّنا الحقيقي؟ الشخصية الروائيّة، الوهميّة، أم انعكاسي في مرآتها؟؟ هو أم أنا؟ من أعطاه تلك الرغبة العارمة بالقتل.. حتى يقول منذ الصفحات الأولى إنّ من لم يقتل لا يعرف معنى ومتعة استرداد روحه السليبة... وكيف سأتدبّر فصاعداً ظاهر ذاتي الاجتماعيّة الشديدة الاتزان، الهادئة والسويّة، الرافضة بقوّة لشتى أشكال العنف؟ وأين ذاتي الكاتبة من ذاتي المكتوبة؟؟

كيف نصف تلك الآليّة التي تُدخل العمل الكتابي في تلافيف الجنون، فيما هي في أقصى درجات الانضباط والعقلانيّة؟

بل كيف ينحاز كاتب ذو رؤى أخلاقيّة عاليّة ومبادئ قيميّة إلى استقراء الشرّ والنزوات المدمّرة والميول الجارفة إلى العدوانيّة والعنف؟ وهل تكفي نظرية القصاص، أو العبرة في الاقتصاص، أو «حساب القدر» لاختصار تلك العلاقة في الأمثولة المبسّطة التي تَسِم النهايات؟

ورغم لا نهائية الأمثلة في الأدب عامّة والرواية على الخصوص، أتساءل من كان - على سبيل المثال- الأقرب إلى مجسّات روح دوستويفسكي في روايته «الإخوة كارامازوف»: ديمتري أم إيفان أم أليوشا؟ أم لعلّه سمردياكوف...؟ أم أنه هو الأربعة معاً؟ أبوهم الحقيقي، كالأب الذي يحبّ ويكره ابناً معاقاً بالقوّة نفسها...

وضعت نصّ الرواية جانباً. قرّرت بأنها لم تكتمل وبأني سأعود إليها ذات يوم. لكنّ إلحاحها عليّ كان مستمراً، وكأنّ المطلوب هو المواجهة. أن أتلمّس الزجاج الفاصل، وأعود إلى الكاتبة الكليّة السيطرة. في الكتابة الثانية استعدت قدرتي على الضبط، ونجحت في امتحانِ نفسي إلى حدّ ما. وجدت حوافز وتفسيرات كثيرة ومتعدّدة ومتنوعة لاسترداد موقعي ككاتبة، هي صاحبة اللّعبة، منبعها ومصبّها، ومحرّكها الوحيد، والمتحكّمة بأدواتها كافة.. لكني لم أغيّر كثيراً في النصّ.

ولأني بقيت متوجسّة من التباس مدى قوّة هذا البطل الشديد الحضور أعطيت الرواية إلى صديقي جوزف سماحة ليقرأها. دون العودة إليّ أعطاها جوزف إلى سمير قصير الذي أصبح آنئاك مديراً لدار النهار للنشر، فنشرها. لم ينفع عتبي العميق ولا اتهامي للاثنين بتجاوزي، لأنّ العمل على الرواية لم ينته. قرّرا- من إعجابهما به ومن نيّة طيّبة- أنه انتهى وأنّ عودتي إلى الاشتغال على النصّ ستكون لها نتيجة سلبية.. حتماً. وعلينا نشرها كما هي تماماً. وهكذا خرجت الطبعة الأولى من رواية «أهل الهوى» مليئة بالأخطاء المطبعيّة و.. بغيرها.

لم يدرك جوزف ولا سمير عمق مشكلتي مع «أهل الهوى» التي ما زلت إلى اليوم أشعر أنها رواية غير مكتملة... لكن ما معنى عدم اكتمال رواية عند الروائي؟ لعلّها الرغبة في الكتابة من جديد، أقصد كتابة رواية أخرى. أو لعل الشعور بنلك النقصان هو إحساسنا بفراق كائن خلقناه فأصبح موجوداً، وبشكل ما أحببناه لأنّه ذاتنا الأخرى أو توأمنا الذي لا يشبهنا بالضرورة.. وبالتالي يصعب علينا أن نفارقه إلى غير رجعة أو لقاء..

الآن أعرف أن النصّ ربما كان مكتملاً كما هو، لكنّ الأسئلة التي أثارها فيّ بقيت من دون أجوبة... الفرق أني اليوم، وبعد ثلاث روايات تلت «أهل الهوى» أعرف أن لا أجوبة. وأنّ البحث عن الجواب أو الإجابة الواضحة عبث كلّه. وأنّ ذلك الالتباس هو أهمّ وأجمل من الوضوح الذي كان يؤرّقني السعي إليه... وأن مساحة المرايا وانعكاساتها المعقّدة والغنيّة، بيني وبين شخصيات رواياتي، هي تحديداً ملعب الكتابة وفضاؤها الحرّ الطليق.

مرآة كرداسة

إنعام كجه جي

لماذا علّقت هذه المرآة في نقطة أعلى من قامتي على الجدار؟ هل جئت بها من مصر لأرى وجهي على صفحتها أم لأتفرج على خشبها القاتم الذي يوحي بالقدم وأتحدث مع وجوه أصدقائي المصريين المنبثقة منها؟

لم أفلح، في تلك الزيارة القاهرية، في ثني كميلة عن الذهاب إلى كرداسة. وعندما تركب صديقتي رأسها فليس أمامي سوى الامتثال ومرافقتها إلى هناك. لقد أخبرها أحد الباعة في خان الخليلي أن كل هذه المشغولات الخشبية المطعمة بالصدف، وما هو أحسن منها وأبدع، موجودة في تلك القرية، حيث يمكنها الحصول عليها بأسعار أقل من أسعارها المطروحة للخواجات في السوق السياحية الشهيرة.

في سيارة أجرة ضعضعة توجهنا إلى هناك. كانت قرية قريبة من القاهرة، تصطف في شارعها الكبير دكاكين باعة التحف والنحاسيات والنسيج المحلي. ترجلنا لنجد نفسينا في الفردوس الذي طالما حلمت به كميلة. إن هذه الصديقة التونسية تعيش على ما هو جميل بل تعيش من أجل ما هو قديم وجميل. ومن يزر شقتها في باريس ويطل من بابها، يتصور أنه أخطأ في العنوان ودخل محلاً للأنتيكا. هل قلت شقتها؟ إنها غرفة واحدة تختصر معنى السكن: النوم والطبخ وتناول الطعام والمطالعة ومشاهدة التليفزيون واستقبال الضيوف.

في أقل من ثلاثين متراً مربعاً، وضعت صديقتي سريراً واسعاً مغطى بمفرش هنديّ، وكنبة عرجاء لكنها نبيلة ومن طراز لويس الرابع عشر، وطاولة أثرية من النوع الذي يطوى ليلاً ويفرد نهاراً، ومقعدين قديمين مخلعين مع تجبيرات ذهبية أنيقة، وسط رفوف محملة بالمئات من الكتب والمنحوتات الفضية والقوارير الملونة والمرايا الصغيرة والمجلات بعدة لغات. إنها تقتني، أحياناً، مجلدات مصورة تاريخية من دكاكين الكتب المستعملة، بلغات لا تجيدها، لمجرد أنها تتأسى عليها من التلف. تتابع كميلة نظراتي المشفقة وتسألني وكأنها تسائل نفسها: «هل يحتاج الجمال إلى ترجمان؟».

في دكان فسيح بكرداسة، تعلقت عيناها بمرآة كبيرة ذات إطار من الخشب المعتق والمطعم بالصدف. لكن اللعبة الآسرة كانت تكمن في ذلك الرف البارز من الحاشية السفلية والذي يخفي تحته جاروراً صغيراً، كأنه صنع ليكون مخبأ لرسائل الغرام. كانت تحفة لا تقبل الفراق. كيف تعود كميلة إلى باريس وتترك المرآة بعيدة عنها، في كرداسة؟ لقد كانت تفحص الخشب والنقوش بعين خبيرة وتتمرّى وتنهل بفتنة ما ترى. الزجاج الفضي المجروح بشوائب الزمن وصورتها المعكوسة فيه، بشعرها الطويل المنسدل على وشاح بلون الخردل، لونها المفضل. والغريب أنها لم تسأل عن السعر المطلوب في المرآة لكنها استغرقت، كعادتها، في مفاوضات طريفة مع البائع.

- هل تؤمن، يا عم، بالحب من النظرة الأولى؟

ارتبك الكهل ذو النظرات الملتبسة وضحك وهو يهزّ رأسه إيجاباً.

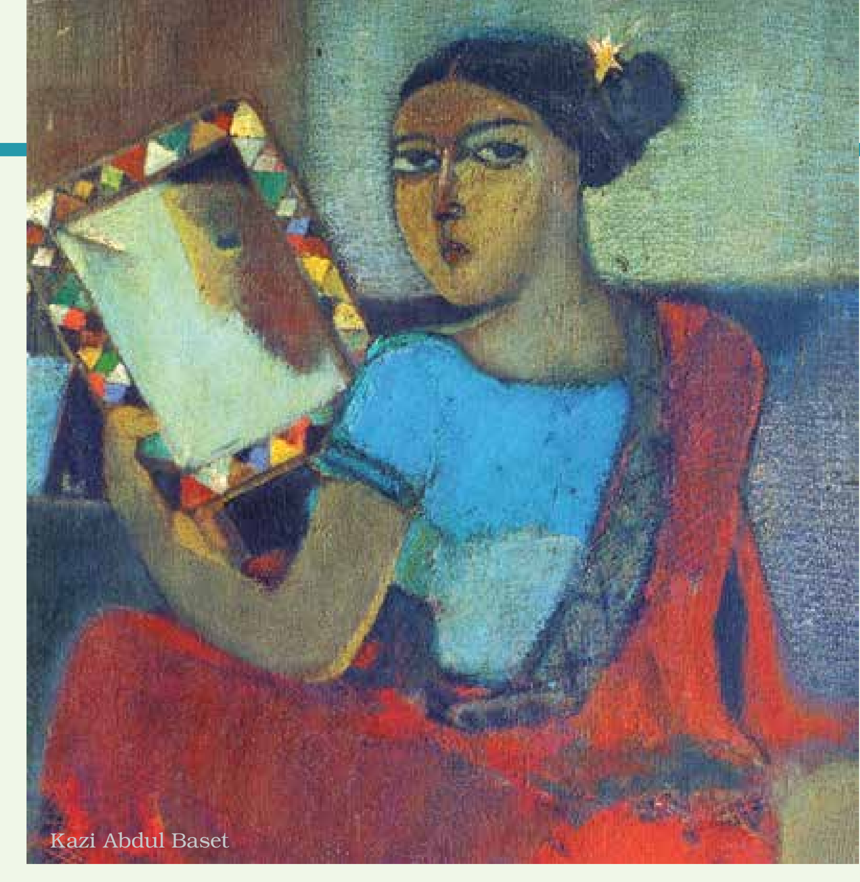
- إذاً فاعلم أنني وقعت في غرام مرآتك، وها أنا أطلب يدها منك، ولابد من أن تقبل بتزويجنا بالمعروف، أي بأقل مهر ممكن.

راحت تزيّن له عرضها وتقول إنها ستأخذ العروس إلى باريس، وستحجز لها مكاناً في الطائرة، وستعتني بها وتدللها وتسكنها فسيح شقتها، وستدهن خشبها، كل يوم، بالزيت، وتمسح زجاجها بماء الورد، ثم تدعوها إلى مشاركتها حفلة الاستماع اليومية لطرب ما بعده طرب.

دار رأس التاجر اللبيب وحاصرته النكتة فلم يجد مفراً من إفلاتها.

- مش تاخديني باريس معاكي أحسن من المراية؟

ضحكا بتواطؤ لذيذ وبسرعة تم الاتفاق. ودون أن تستشيرني، طلبت كميلة من البائع أن يجد لها مرآة ثانية تشبه مرآتها. لقد صارت تسميها


Kazi Abdul Baset

مرت عشرون سنة، كنت فيها أزور صديقتي التونسية وتزورني، فنجلس قبالة المرآة ونستمع إلى «يا مسافر وحدك»

«مرايـتـي» مـن قبـل أن تـدفـع قرشـاً لصاحبها. بل فرضت عليّ أن أشتري مرآة كبيرة مثلها، لأن من «السخف» أن أعود من كراسة بيدين خاويتين. ومن يعرف التوانسة يدرك أن الفعل «يسخّف» يعني، بلهجتهم، «يؤسف». ولم أسخّف صديقتي ووقفت أتفرج على صبي الدكان وهو يغلف لنا المرآتين بطبقات كثيرة من الإسفنج والـورق الأسمر، ويربطهما بـ «الفتلة» الليفية، ثم يسير وراءنا في أزقة القرية بحثاً عن تاكسي العودة.

لم تنم كميلة، تلك الليلة، ونحن في غرفتنا الأسطورية بفندق «نوتاكريس» العتيق الذي يحتل الطابق السادس من عمارة في شارع محمد علي. لقد دفعنا مبلغاً زهيداً مقابل المبيت على سرير ملوكيّ من أيام الباشوات، مع حمّام تزيد مساحته عن مساحة شقتينا في باريس. ولم يكن بواب العمارة يسمح باستخدام المصعد إلا لمن يروق له من النزلاء والـزوار. وهو قد هبّ لنجدتنا ونحن ندخل عليه بحملنا الثقيل وأخرج المفتاح من الجيب العميق للجلابية وفتح المصعد: «اتفضلوا يا هوانم». وكنا مستعدتين لأن ندفع سنوات من عمرينا في سبيل ذلك التبجيل.

بـعـد يـومـيـن، شـوهـدت فـي مطار القاهرة مسافرتان تجرجران حقيبة بيد، وتسند كل منهما، باليد الأخرى، لفافة طويلة عريضة إلـى صدرها. ورفض موظف الطيران أن يشحن اللفافتين الثقيلتين مع حقائب المسافرين، فلم نبال وأصررنا على أن ندخل الطائرة بما نحمل. وجلست كل واحـدة منا في مقعدها الضيق وأجلست مرآتها في حضنها وتحملت نظرات الهزء أو الفضول طوال أربع ساعات.

وصلت مرآتي سليمة إلى باريس إلا من ثلم بسيط لإحدى قرنصات إطارها. وأخذت مكانها في صدر غرفة المعيشة، وكأن الحائط كان مهيئاً لاستقبالها. أما كميلة، فقد كان عليها أن تقوم بعمليات مفاضلة واختيار، وطرد وإحلال، لكي تزيح عن الحائط الكثير مما يغطيه وتنصب مرآتها الكرداسية ملكة تتربع، وحيدة، على صفحته. وفي كل يوم من الأيام التي تلت عودتنا، كانت تهاتفني لتسأل:

- كيف حال العروس؟

- بخير، كيف حال شقيقتها؟

ومرت عشرون سنة، كنت فيها أزور صديقتي التونسية وتزورني، فنجلس قبالة المرآة ونشرب القدح تلو الآخر من الشاي الأخضر ونأكل الحلوى باللوز ونستمع إلى «يا مسافر وحدك» ونحادث الخشب المطعم بالصدف وكأننا في بلاط سلطانيّ. والغريب أنني لم أحاول يوماً أن أشبّ على رؤوس أصابعي لأبحث عن صورتي في المرآة المعلقة عالياً. لقد اكتفيت بوضع أربعة عصافير من الفضة على رفها ودسست صوراً قديمة في جارورها الصغير. لكن ملامح أصدقاء كثيرين كانت تتبدى لي، وكأنها تنعكس على صفحتها، وأنا جالسة مع شايي في حضرة العروس.

كـبـرت وتـراجـعـت قـواي وشـاخـت مرآتي فـازدادت قيمتها. اصفرّ طلاء الجدار لكنّه ظلّ يستمد زهـوه منها. غابت سحنات ورحل أصدقاء وبرد قدح الشاي والصوت ما زال يسافر لوحده ويفوتني. سقطت بروج في نيويورك وقام زلزال في العراق وطلع ربيع على مصر وأنا أنفعل وأفرح وأشتم وأكتب صرختي وأهرب من الشاشة إلى مرآتي لعلها، بحكمتها، تشرح لي ما يجري من فوضى غير مفهومة. بل مفهومة.

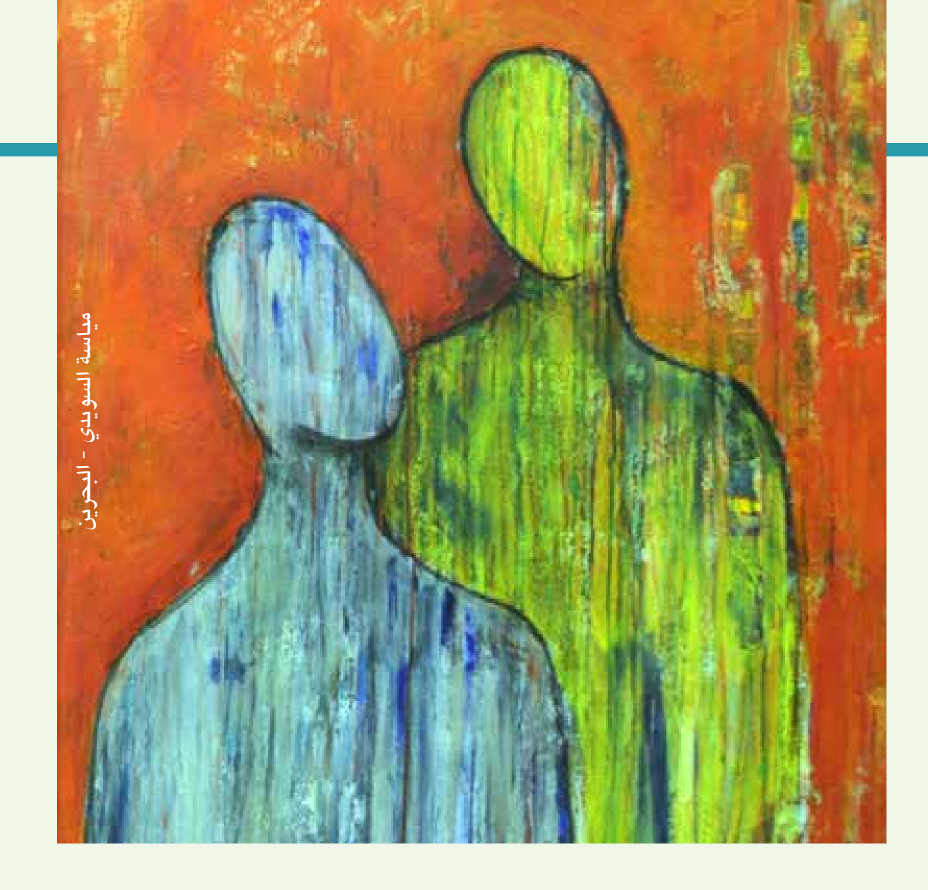
... ولن أمضي في الحكاية فأزعم أنـنـي صـحـوت، ذات صـبـاح، على صوت زجاج يتهشم في صالة بيتي. ولن أتخيل أن كميلة كلّمتني لتقول، بجزع، إن مرآتها قد سقطت وانكسرت. تلك دراما خيالية وتـوريـة ممجوجة يعوزها الإبداع. ذلك أن المرايا شواهد من خشب وزجاج تعيش معنا، تأخذ منّا وتعطينا، تتشكّل على صورتنا، تشهد صولاتنا وخيباتنا، تؤازرنا وتواسينا مثل رفيقة وفيّة تتابع أحداثاً جساماً تنعكس على فضّتها فتزداد إشراقاً، أو قد تكفهرّ وتغضب وتقلب لنا وجهها.

أصلع رغم أنفي

المرايا والجدات لا يكذبن

وحيد الطويلة

يا مرايتي يا مرايتي مين أحلى مني؟
تبدأ جدتي حكايتها، وترد المرآة: ما فيش أحلى منك يا أميرة.
تنام الأميرة سعيدة وربما نكون قد نمنا قبلها.
كل يوم ربما نفس الحكاية، تحكيها كل الجدات في القرى، عندما تعرفنا على أولاد أقاربنا الذين يعيشون في المدينة عرفنا أن الحكاية ليست للأميرة وإنما هي للساحرة الشريرة التي تلهب المرآة كل يوم ظهرها وتوجع روحها بأن هناك من هو أجمل، وربما من يومها ترسخ لدينا الاعتقاد بأن أهل القرى أطيب من أهل المدينة بكثير، ورغم أن خطيب الجامع يقول إن خير أمتي في المدن إلا أن ذلك لم يزحزح إيماننا قيد أنملة، حتى أن عمتي حفصة الجميلة حين تنظر في مرآتها تشكر ربها أولاً على نعمة الجمال ثم تقول وهي تعوذ نفسها وترقي فتنتها: الأولياء والأتقياء والصالحون وسكان إسكندرية، ونحن نتعجب لأن سكان إسكندرية ليسوا أخياراً مثل سكاننا.
لم تكن لدينا مرايا بالمعنى المعروف، وحتى عندما تتوافر في خزانة عروس جديدة كانت تنشطر بعد فترة لتتفرق وجوهها بين القبائل قطعاً مشطوفة محدودبة تكاد تجرح الأيدي لولا طيف من رقة أو حسن يطوف بها.
أنفي كان طويلاً، ربما مازال - كنت أرقبه غير سعيد وأمي تقول: «مناخير شباب بكره تنعدل»، لكن جدتي التي كانت تسند ظهرها إلى مجد العائلة الضارب في القتل واللصوصية، والتي كانت تراه مجداً تليداً يليق بغزاة صالحين وتتكئ على مئات الحكايات، كانت تقول بحسم كأنها تعطي إشارة لنهاية الموقعة: إنها أنف العظماء.
لكن المرآة على رغم سطوتها لم تكن أصل الحكاية فقط كانت ظلها، لم تكن هي صاحبة الفعل، لكنها كانت دائماً انعكاسه الواضح، قريننا الذي يلازمنا يمنحنا بهجة أو عبوساً بين وقت وآخر، نرى أنفسنا في مرايانا أو في مرايا الآخرين، هكذا نعيش، لكنها تمنحنا دائماً الأمل بأنها ربما تكذب علينا كذبة جميلة، مثلنا مثل الساحرات.
نكبر، تكبر مرايانا معنا، نمر على مرايا الكبير نجيب محفوظ، صائغ الجمالية، قط حارات الحسين وصانع مراياه التي رأينا فيها قناعاتنا، موضعنا بين الشر والخير واللهو العالي، دقات أقدام العاشقين الذين سبقونا ورائحة حميدة التي لما تزل طرحتها على حبل الغسيل، ظلها مازال هناك ساخناً، وربما دخلت قبل أن نرفع أعيننا للمشربية بلحظات.
أهبط إلى الحسين في أوقات متنوعة، كنت في البداية أعتقد أنه مخصص لليل فقط، أهبط في الشتاء ربما بين الثالثة والخامسة قبل أن يطلق الليل إشارة دخوله، أجلس في وقت ميت، أو هكذا يبدو للبائعين، لكنه وقت الفراشات القادمة من الشام والهلال الخصيب والبحرين من دون الخليج، لغة أخرى ويبدو انعكاس الأجساد في المرايا كأنه حفيف سنابل يوحي بولادة قصص الحب والغرام الخفيف، مرايا مقهى الفيشاوي الشهيرة والشهير، تبدو كأنها تتخلص من عبوسها الصباحي، في الصباح ليست حميمية بما يكفي تحاول أن تنفلت من ثقل براويزها بسمتها الراسخ غير العاطفي، في الليل تبدو ملكة صاخبة من فرط الحكايات، أو راقصة هاربة من ملهى ليلي بملابس شغلها، تبدو كمرايا الساحرات تقول كل الحقيقة، لكنها في الوقت الحنون بين العصر والمغرب كأنما تربت عليك وتمسح غبشها، مرايا الفيشاوي مغبشة تركها أهلوها هكذا ربما ليؤكدوا دائماً على أنها قديمة قدم المقهى، لكنها ليست صريحة بما يكفي للتطلع فيها، تبدو غائرة مكتظة من فرط الوجوه والحكايات التي مرت بها، كأنها صفحة نبع ترى وجهك على وجه ووجوه، ثم لا تستطيع النفاذ، تتحرك دوائر تبعثر ملامحك بين طبقات مياهها أحياناً تبلعه في دورانها وإن لم تبلع روحك.
لسنوات طوال كانت هناك امرأة تجلس عند طرف مرآة تعقف رأسها بطرحة سوداء تلفها عالياً، أعلى من عمامة طائفة السيخ، تشير علي حين أطلب النادل وتقول: روح عند اللي قاعد هناك يحب على روحه، وعندما يأتي ضابط المباحث تحكي له أشياء لم


مياسة السويدي - البحرين

في قصة المرايا لدينوبوتزاتي، امرأتان تقدم العمر بهما، تقول إحداهما للأخرى: إن جودة صناعة المرايا قد تراجعت، ليست على نفس الجودة كما كانت في الماضي

تحدث، تضلله، وتقول وهي تضع وجهاً لأسى مراوغ على وجهها: لو كانت المراية تنطق كانت قالتلك الحقيقة.

الآن أتذكر تلك الفتاة التي ربما ذابت الآن - بعد مرور السنين - من فرط رقتها وبهجة ابتسامتها، ببياض دافئ يمتح من روحها، وشاب خجلة ملامحه، سماره معجون بحمرة فائرة، خجل مثل فارس عفيف، يخطران في الفترة الميتة ليبعثا فيها الحياة، ووحدي والمرايا شهود عدل عليهما، تكاد لا تمد يدها لتلمس يده لكني أكاد أراهما متعانقتين، أراهما دافئتين وإن بعدا.

أعود لنفس المكان لأرى طيفهما، أرى طيفي القديم.. يحومون حولي.

في قصة المرايا للإيطالي الساحر دينوبوتزاتي، امرأتان تقدم العمر بهما، لكنهما لا تعترفان بذلك، تقول واحدتهما للأخرى إن شباب هذه الأيام لا يهتمون بالنساء، ترد الأخرى بأن السبب الأهم أن جودة صناعة المرايا قد تراجعت هذه الأيام، ليست على نفس الجودة كما كان في الماضي، أصبحت كل المرايا غير منتظمة، تضيف: لا أعرف كيف، لكنها تشوه لك وجهك، فم مائل، وجنات ممتلئة بالتجاعيد، وعيون منطفئة، ألم تلاحظي ذلك؟ وترد الأخرى: لقد اخترعوا الذرة ويرغبون في الصعود إلى القمر، إلا أنهم لم يعودوا قادرين على صنع مرآة واحدة تعمل جيداً.

للمرايا حكايات أخرى، في إحدى الصحف التي عملت بها كان هناك واحد سحنته بين الصحافي والموظف، لكن حركة كتفه وتكويرة أنفه تدلان بالقطع على موظف، كان يلملم المواضيع من هنا وهناك - كالمقال الواقف بين أيديكم - يرمي أحماله على الآخرين، وحين فاجأه رئيس التحرير الجديد:

الموضوع فين يا أستاذ عبد الحميد؟

الموضوع، موضوع إيه يا سعادة الريس !

الموضوع اللي كلفتك بيه.

سيادتك يا ريس أول حاجة بتعملها إيه الصبح عند قيامك من النوم؟

والرئيس فوجئ ولم يرد. وصاحبنا لم يترك له فسحة ليفيق:

سيادتك أول ما تصحى من النوم مش بتشوف وشك في المراية، أنا والله العظيم بحبك أكتر من وجهك اللي بتشوفه.

ونام الموضوع.

مع الوقت أيضاً نام موضوع أنفي داخلي، تصالحت معه وسخرت منه بما يكفي، لكنني تعرضت لكبوة جديدة، لأزمة طاردتني كظلي صباح مساء، طار شعري فجأة، ومرة واحدة، قال الرجل الذي له وجه الساحرات، ما لشعرك يصعد طبقات فوق بعضه البعض، إنني معجب بتسريحتك الغريبة، قالها مرتين في المرتين اليتيمتين اللتين صادفته فيهما لسوء الحظ، من ساعتها هر شعري ولم يعد، لسنوات لبست القبعة في تونس اتقاء البرد، لكنها أخفت صلعتي، لبست العمامة في أيام البرد الشديد، ظهرت صوري بهما على صفحات الفيسبوك وأخواته الضاربات في الربيع العربي، صديقتي التي تعرفني منذ خمسة عشر عاماً بكامل شعري وشعري كتبت على صفحتي في الفيسبوك: بالعمامة والقبعة، كانت رواية صنع الله قد ظهرت لتوها، قلت لها وأنا أكاد أنفجر من الضيق صدقاً: إنني أصحو من النوم أنظر في المرآة لتضربني المفاجأة كل مرة بأنني أصبحت أصلع.

ليست هذه بالطبع صورتي الحقيقية !!!

لم أكن أعرف أن المرايا ساءت لهذا الحد.

مال لمرايانا تكذب علينا، مال لمرايانا لا تتصالح معنا، ونحن لسنا في شر السحرة.

مرة كنت عند محمد حجي الفنان الكبير الذي أحج لبيته كلما فتحت القاهرة، كنا نتبادل مرايانا، وحين أفضيت له بما في روحي تحسس أنفه الكبير، وقال لي، إنه عندما اشتكى في مطلع شبابه من عظم أنفه وخشونته مقارنة مع وجهه المبتسم وضحكته الحاضرة وملامحه الودود، ربتت جدته على كتفه وقالت: إنها أنف العظماء !

مال لهؤلات الجدات يبصقن المحبة في أفواه بعضهن.

قلت له وأنا أضحك:

المرايا والجدات أولاد خالة.

قال وهو سعيد (ببنات خالة): وأنت الصادق.

المرايا والجدات لا يكذبن.



المياه العاشقة

غاستون باشلار
ترجمة: د. علي نجيب إبراهيم

ليست رغبة بسيطة بعلم أساطير سهل، بل معرفة قبلية حقيقية بالدور النفسي للتجارب الطبيعية هي التي دفعت التحليل النفسي إلى أن يَسِم بِسِمة النرجسية حبّ الإنسان صورته الخاصة، حبه هذا الوجه الذي ينعكس في ماء رقراق. ووجه الإنسان هو فعلاً، وقبل كل شيء، الوسيلة التي تساعد على الإغراء. فالإنسان، وهو يتمرّى، يحضر ويشحذ ويلمع هذا الوجه، هذه النظرة، وجملة وسائل الإغراء. فالمرآة هي اللعبة الحربية للحب الهجومي. وسوف ندلل بلمحة سريعة على هذه «النرجسية الفاعلة» التي أفرط علم النفس التقليدي في تناسيها. حتى إن كتاباً كاملاً سيكون ضرورياً لتطوير «علم نفس المرآة».


John William Waterhouse

يمكننا أن نوجه سؤالاً مزدوجاً إلى الإنسان الواقف أمام المرآة: مِن أجل مَنْ تتمرّى؟ ضد مَن تتمرّى؟

فلنكتف، في بداية دراستنا، بتسجيل تناقض النرجسية العميق الذي يمضي من الملامح المازوخية إلى الملامح السادية، الذي يعيش تأملاً يأسف، وتأملاً يرجو، تأملاً يعزّي، وتأملاً يهاجم. يمكننا أن نوجه سؤالاً مزدوجاً إلى الإنسان الواقف أمام المرآة: من أجل مَنْ تتمرّى؟ ضد من تتمرّى؟ وسوف تكفي هذه الملاحظات العابرة لإظهار طابع النرجسية المعقد في الأصل. وسنرى في مجرى هذا الفصل أن النرجسية تزداد تعقيداً، من صفحة إلى أخرى.

أولاً، يجب إدراك الفائدة النفسية لمرآة الماء: الماء ينفع في تحييد صورتنا، في إعادة قليل من البراءة والعفوية إلى صلف تأملنا الخاص. المرايا أشياء متحضرة ومرنة ومتناسقة إلى أبعد حد، كما أنها، بوضوح شديد، وسائل حلم إلى درجة أنها تتكيف من تلقاء نفسها مع الحياة الحلمية.

لقد لاحظ لويس لافيل (Louis Lavelle)، في تمهيده لكتابه المؤثر جداً من الناحية الأخلاقية، العمق الطبيعي للانعكاس المائي، والحلم اللانهائي الذي يوحي به هذا الانعكاس: «إذا ما تخيلنا (نرجس) أمام المرآة، فمقاومة الزجاج والمعدن ستضع حاجزاً أمام مشروعاته. وسوف تصطدم جبهته وكفاه بها، ولن يجد شيئاً إذا دار حولها. فالمرآة تتسم فيه عالماً باطناً يخفى عليه، حيث يرى نفسه من دون أن يستطيع استحواذ ذاته، حيث تفصله عن ذاته مسافة زائفة بإمكانه تقصيرها، لكنه لا يتمكن من مجاوزتها. وعلى العكس، الينبوع طريق مفتوحة أمامه..»[1]. إذاً مرآة الينبوع فرصة «خيال مفتوح». والانعكاس الغائم قليلاً، المائل إلى الشحوب، يوحي ببعض الأمثلة. إذ يشعر نرجس، أمام الماء الذي يعكس صورته، أن جماله «مُطّرِد»، وأنه غير مكتمل، ويجب إكماله. بينما تعطي مرايا الزجاج في نور الحجرة الساطع، صورة أكثر ثباتاً. سوف تغدو هذه المرايا من جديد حية وطبيعية حين يتمكن الخيال المحيَّد ثانية من تلقي «مشاركة» مشاهد الينبوع والنهر.

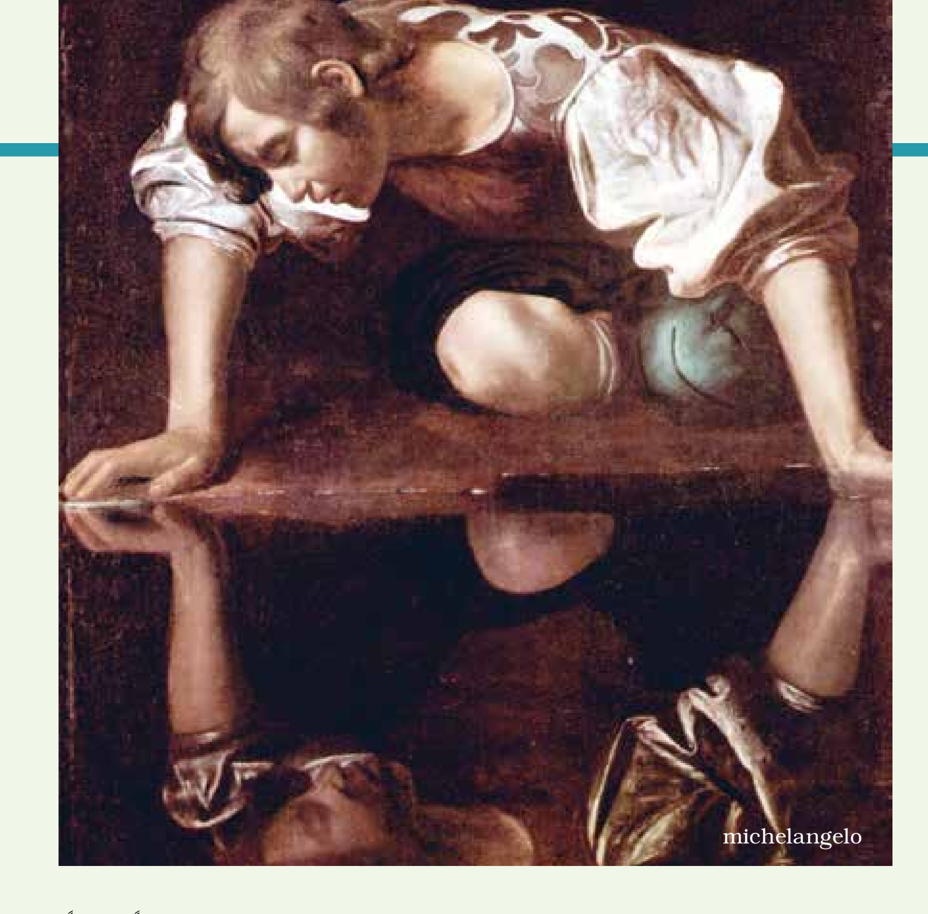
ها هنا نمسك بواحد من عناصر الخيال الطبيعي، إنه حاجة الحلم إلى الانخراط بعمق في الطبيعة. حيث لا نحلم بعمق أبداً بأشياء. فبغية الحلم بعمق، يجب الحلم «بموادّ». وعلى الشاعر الذي يبدأ مع المرآة أن ينتهي مع الينبوع إذا ما أراد أن يقدم «تجربته الشعرية كاملة». فالتجربة الشعرية يجب، في نظرنا، أن ترتهن بالتجربة الحلمية. ومن النادر أن يخرج عن هذا القانون شعرٌ مصوغ بعناية مثل شعر مالارميه. إذ يقدم لنا اندماج صور الماء بصور المرآة:

يا مرآة!
يا ماءً برّدَكَ السأَمُ في إطاركَ الجامد
كم مرّة وطيلة ساعات مُكدّراً
من الأحلام، وباحثاً عن ذكرياتي التي هي
كَمثلِ أوراقٍ تحت جليدكَ في الحُفرةِ العميقة
ظهرتُ فيكَ كَظلٍّ بعيد،
لكنْ، يا للهولِ خلالَ مساءاتٍ، في ينبوعكَ القاسي
منْ حلمي المبعثر، عرفتُ العُرْيَ[2]!

وعسى أن تؤدي دراسة منتظمة للمرايا في مؤلفات رودانباخ (Roden-bach) إلى النتيجة عينها. قد نقر، ونحن نصرف النظر عن «الجاسوس»، العين الفاحصة، الصافية دوماً، والناقدة دوماً، بأن مرايا رودانباخ كلها مستترة، ولها الحياة الرمادية ذاتها التي لمياه القنوات المحيطة بمدينة بريج (Bruges). فكل مرآة في تلك المدينة ماء راكد.

***

يمضي نرجس إذن إلى الينبوع السري، في قلب الغابة. وهناك فقط يشعر أنه مكرر «بشكل طبيعي»، يمد ذراعيه، ويغطس يديه باتجاه صورته الخاصة، ويتكلم مع صوته الخاص. و«إيكو» [*] ليست حورية قصية. فهي


michelangelo

وتظهر الصورة المتأملة في المياه كأنها دائرة مداعبة مرئية تماماً. ولا حاجة لها أبداً إلى اليد المداعبة

تعيش في قعر الينبوع. وإيكو لا تني ترافق نرجس. فهي هو. لها صوته. ولها وجهه. وهو لا يسمعها في صرخة حادة، بل يسمعها في همس مثل همس صوته المغري، مثل همس صوته بوصفه مغرياً. يكشف نرجس، أمام المياه، هويته وثنائيته، يكشف قواه المزدوجة الرجولية والأنثوية، يكشف واقعة ومثاليته خاصة.

تتولد قرب الينبوع أيضاً «نرجسية مُؤمثلة» نريد أن نشير، بلمحة سريعة، إلى أهميتها لعلم نفس الخيال. تبدو لنا هذه الإشارة ضرورية بقدرِ ما يظهر أن التحليل النفسي التقليدي بخس قيمة دور هذه الأمثلة. والحق أن النرجسية لا تسبب العصاب دوماً. لنا تأخذ دوراً إيجابياً في المؤلِّف الجمالي، من خلال انتقالات سريعة، في العمل الأدبي. كذلك ليس التصعيد دوماً نفياً للرغبة، حتى إنه لا يتمثل دوماً بوصفه تصعيداً ضد الغرائز. إذ قد يكون تصعيداً من أجل مثل أعلى. وعندئذ لا يعود نرجس يقول: «أُحِب نفسي كما أنا» بل يقول: «أنا كما أحبُ نفسي». أنا جَيشان لأنني أحب نفسي بحمية. أريد أن أظهر، يجب إذاً أن أزيد زينتي. وهكذا تتألق الحياة، وتتغمر بالصور. الحياة تنمو، وتغير الكائن. تتخذ ألواناً بيضاء، تزهر، وينفتح الخيال على أنأى الاستعارات مشاركاً في حياة الأزهار كلها. في هذه الحركة الزهرية الموّارة تكتسب الحياة الواقعية انطلاقاً جديداً. فالحياة الواقعية تتعافى إذا منحناها أوقات راحتها اللاواقعية الحقيقية.

عندئذ تحقق هذه النرجسية المؤمثلة تصعيد المداعبة. وتظهر الصورة المتأملة في المياه كأنها دائرة مداعبة مرئية تماماً. ولا حاجة لها أبداً إلى اليد المداعبة. ونرجس لا يتمتع بمداعبة خطية، افتراضية، شكلية. لا شيء مادياً يدوم في هذه الصورة الرهيفة الهشة. يحبس نرجسٍ أنفاسه:

أقلُّ زفرةٍ
أزفرها
قد تأتي تسلِبُني
ما كنت أعبد
على صفحة المياه الزرقاءِ والصهباءِ
على السماوات والغاباتِ
على زهرة الموجة
«نرجس»[3].

إن قدراً كبيراً من الهشاشة، والرهافة، واللاواقعية يدفع نرجس خارج الحاضر. ويرتبط تأمل نرجس ارتباطاً حتمياً تقريباً بالرجاء. إذ إنه، وهو يتأمل جماله، يتأمل مستقبله. عندئذ تحدد النرجسية نوعاً من عرافة الانعكاس الطبيعي [**] (catoptromancie na-turelle). يضاف إلى هنا أن تناسق عرافة الماء [***] (Hydromancie)، وعرافة الانعكاس ليس نادراً. فـ (دولاتْ) (Delattu) [4] يقدم تطبيقاً ينسق فيه انعكاسات الماء، وانعكاسات مرآة مثبتة فوق الينبوع. أحياناً نزيد حقاً القوى العاكسة بتغطيس المرآة كاشفة الغيب في الماء. وعليه، يبدو لنا من غير المشكوك فيه أن عرافة الماء تأتي من النرجسية. وحين نقوم بدراسة الخصائص النفسية لكشف الغيب، علينا أن نسند دوراً كبيراً جداً إلى الخيال المادي. حيث يبدو بوضوح أننا، في عرافة الماء، نعزو نظرة مضاعفة إلى الماء الساكن لأنه يرينا قرين شخصيتنا.

صفحات من كتاب «الماء والأحلام»- المنظمة العربية للترجمة

هامش:

(1) Louis Lavelle, L'Erreur de Narcisse (Paris: B. Grasset, 1939), p. 11.

(2) Stèphane Mallarmè, Hèrodiade (Paris: Bibliothèque artistique et Littèraire, 1896)

(3) Narcisse, Paul Valèry, Mèlanges

(4) A. Delatte, La Catoptromancie grecque et ses dèrivès, bibliothèque de la facultè de philosophie et lettres de l'universitè de liège; fasc. XL VIII (Liège (Belgique); Paris: Libr. E. Droz, 1932), p.111.

(*) Echo: حوريَّة الينابيع والغابات، وهي تجسيدٌ للصدى.

(**) Catoptromancie: عرافة الانعكاس من katoptron (المرآة)، أي العرافة بواسطة المرآة.

(***) Hydromancie: من اليونانية hydro (الماء) وMantcia (العرافة)، وهي عبر النظر في بلّورة من الماء.



إيزابيلا كاميرا

إجازات رومانية

في إحدى رحلاتي التقيت برجل يعمل تاجراً، عندما علم بأنني إيطالية وأتحدث العربية، بدأ يروي لي بأنه عاد لتوه من بلدي (إيطاليا)، حيث كان في رحلة عمل، وأنه التقى الكثير من الإيطاليين الذين كانوا في منتهى اللطف معه، ولكنه أحس بخيبة أمل من المدينة. كان يظن أنها جميلة، كما كان يسمع دائماً، ولكن على العكس بدت له مدينة عادية، بل قبيحة، ولكن لحسن الحظ كانت هناك محلات تجارية كثيرة، تناسب مهام رحلته التجارية. ولكن المحلات أيضاً خيبت أمله، لأنها كانت من النوع الذي يمكن أن يوجد في أي مكان آخر.

لست رومانية المولد، ولكنني أعتقد أن روما مدينة خلابة، تغنى بها الكتّاب من العالم كله، ولهذا وجهت إليه بضعة أسئلة لكي أتعرف على ما رآه، وما إذا كان قد زار ميدان نافونا، أو ميدان إسبانيا، أو الجانيكولو، أو سان بيترو، أو فيللا بورجيزي، ولدهشتي الكبرى اكتشفت أن هذا السيد الذي قضى أسبوعاً كاملاً في روما تجول فقط في الشوارع المجاورة لمحطة السكك الحديدية، والتي اعتبرها «المدينة الخالدة» روما.

أصابني الخرس، وسألت نفسي كيف يمكن لشخص مهما كان متواضع الثقافة أن تكون آفاقه بمثل هذا الضيق. ذكرتني هذه الحادثة بقصة حدثت في الواقع لسيدة عجوز قضت حياتها في بلدة صغيرة على الساحل الإيطالي، في بيت جبلي يتسلق الصخور وطيلة حياتها لم تنزل إلا مرات قليلة إلى ميدان البلدة الذي يطل على البحر. وذات يوم ألح عليها أحد أحفادها لكي يخرجها حتى خارج الميدان، لكي تقطع بضع مئات من الأمتار حتى منحنى من الطريق يسلم إلى الطريق الساحلي السريع، المليء بالسيارات والذي يظهر منه جمال الجبل كله، ويهبط نحو البحر بخلجانه ورؤوسه. وعندما وصلت السيدة العجوز إلى قمة الطريق ونظرت إلى الجزء الآخر من المنحنى، أصيبت بصدمة وقالت: «يا إلهي، كم هي كبيرة الدنيا...» .

وتساؤلي هو: كم منا جاءتهم الشجاعة للوصول إلى قمة المنحنى ورؤية ما هو موجود خلفه؟ إننا نعيش في عصر تقتل فيه العولمة كل ظل من الجمال والأصالة وتسطحنا لنندفع في اتجاه نموذج وحيد نستورده من بلاد بعيدة لنتبناه نموذجاً لنا. والأكثر تعرضاً لهذا الخطر هم الشباب الذين يبدأون أينما تلتقي بهم في الإشادة فقط بالقيم التي تفرضها هذه العولمة المتغولة. وحديثاً التقيت مجموعة من فريق للفنون الشعبية جاء من بلد عربي لعمل عرض في روما وكان أفراده في غاية السرور، لأنهم استطاعوا الخروج من بلدهم وعمل جولة فنية في إيطاليا. كانوا يتجولون في حافلة حملتهم من المطار إلى الفندق ثم إلى المسرح الذي يؤدون فيه عروضهم. وعندما تحدثت مع بعض الشباب، وعن الانطباع الذي خرجوا به، حتى وهم يستقلون الحافلة، اكتشفت أنهم لم يروا شيئاً، ففي الحافلة كانوا منهمكين في الحديث فيما بينهم، ولكن أحدهم وعدهم بأن يحملهم قبل أن يغادروا إلى محل كبير لعمل المشتريات. كانوا في غاية السعادة لتوافر هذه الفرصة لهم. وليس لدي تعليق سوى أن الشباب في الغالب، ومهما كان البلد الذي جاءوا منه، لديهم الموقف نفسه. هل هو الزمن الذي يتغير بهذه الطريقة وهذه السرعة؟ ولكن لحسن الحظ شاركت في المساء نفسه الذي التقيت فيه مع فريق الفنون الشعبية في عشاء مع زملاء قادمين من الجامعات العربية جاءوا للمشاركة في مؤتمر شاركت فيه أنا أيضاً. وفي النهاية كنت أتحدث مع المثقفين في العديد من الأشياء التي يموج بها القلب، عندما طلبت مني إحدى الزميلات النصيحة: كانت تريد أن تتسوق وسألتني رأيي في أفضل أماكن التسوق، هل من الأفضل الذهاب إلى المول الكبير الذي يقع على بعد 40 كيلومترا من روما، والذي وصفه مواطنوها بأنه الأفضل في روما، أم تنهب إلى المول الأصغر الذي يقع في إحدى ضواحي روما، حيث قالوا لها إنها سوف تجد فيه مبتغاها. غلبتني رغبة في الصراخ.. ولكن عقلي هداني إلى شيء آخر، فتذكرت فيلماً أميركياً من أعوام الخمسينيات بعنوان «إجازات رومانية» بطولة جريجوري بيك وأودري هيبورن وكان أشهر مشهد فيه لدراجة نارية، والتي لم تكن سوى «الفسبا» الإيطالية الشهيرة، والتي جابت بالبطلين شوارع روما المزدحمة، وحواري وأزقة روما القديمة. التقطا صوراً تذكارية لـ «ثغر الحقيقة»، ثم ذهبا إلى نافورة تريفي، حيث ألقيا قطعة من النقود، ثم عرجا إلى الكولوسيوم، وسارا على شاطئ نهر التيبر الذهبي. وودي الن أيضاً أخرج مؤخراً فيلماً – تذكارياً عن مدينة روما. ربما ليس من أفضل أفلام المخرج الأميركي، ولكننا نستطيع أن نستشف منه حبه الكبير للمدينة الرائعة الفريدة في العالم. ولكنني أتساءل، هل ينبغي أن نترك للأميركيين وحدهم مهمة الإشادة بهذا الجمال؟ هم بالذات وهم الذين صدروا للعالم كله ثقافة المولات؟

أدب

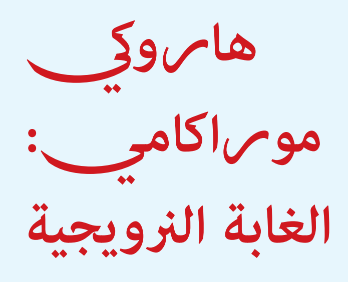
حوار

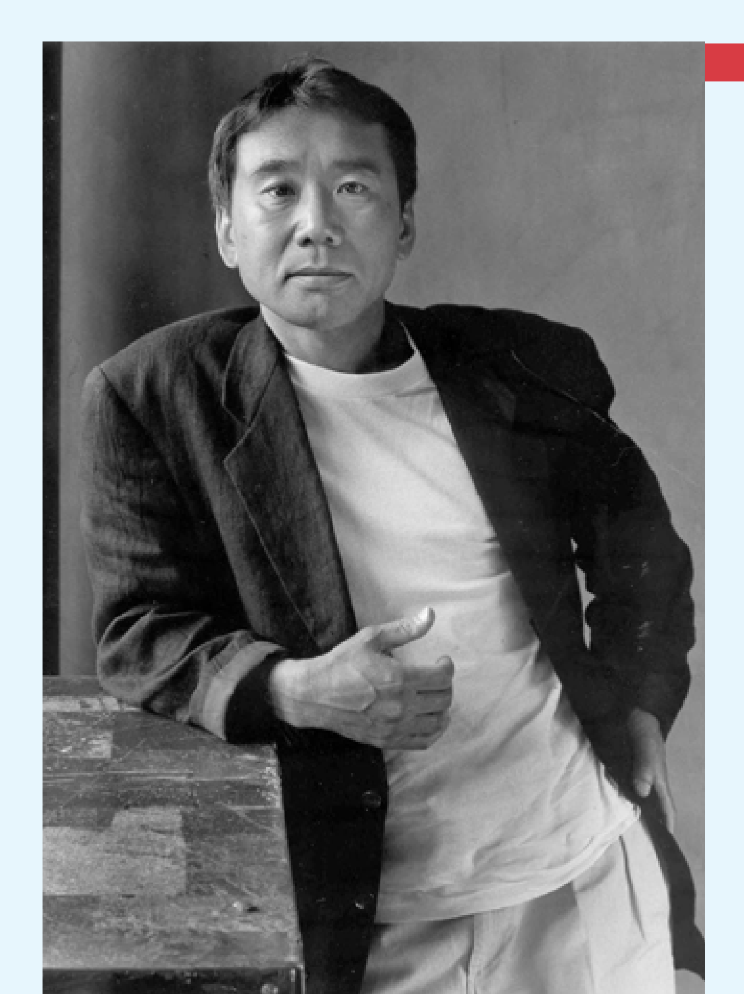


يعتبر الشاعر المغربي المهدي أخريف ديوانه الأخير «لا أحد اليوم ولا سبت» بداية جديدة، وانطلاقة نحو أفق آخر، مدركاً أن كل خلخلة للشعر لن تكون سوى من داخل الشعر، ومقراً بأن قلة الإقبال على أعماله الشعرية لا تقلقه بقدر ما تمنحه فرصة للاشتغال عليها أكثر فأكثر.

76

ترجمات





90

تقدم حصيلة الشاعر المغربي المهدي أخريف تجربة شعرية خالصة، تسمح بتصنيفه ضمن قائمة شعراء الرؤيا المتماسكة يطمح من ناحية في كتابة قصيدة محضة، تستغني عن أي معطيات خارجية في تلقيها، قصيدة يكون لها اكتفاؤها الذاتي. ومن ناحية أخرى مدينة «أصيلة» فضلاً عن كونها مكان إقامة يومي وخارجي، فهي ينبوع ومهماز للمخيلة الشخصية، أي لا شعر بدونها عند المهدي أخريف.

المهدي أخريف:

في سراب المعنى واكتفاء القصيدة بنفسها



حوار - **سامي كمال الدين**

صدرت أعماله الكاملة في جزأين عن منشورات وزارة الثقافة المغربية عام 2003، وتضمنت دواوينه الشعريةومنها: (باب البحر، سماء خفيفة، ترانيم لتسلية البحر، شمس أولى، قبر هيلين، مقاطع من عشق بدائي، في الثلث الخالي من البياض). وفي مجال الترجمة أصدر أخريف «مختارات من شعر فرناندو بيسوا» وكتاب «اللاطمأنينة»، ثم «اللهب المزدوج» لأوكتافيوبات، وقد استمر بحثه عن المشترك الجوهري في القرابة الشعرية التي أرادها بينه وبين بيسوا في مشروع متكامل ومتخصص.

«لا أحد اليوم ولا سبت» أحدث دواوين الشاعر المغربي الكبير الذي انطلقنا منه إلى عالمه الشعري في محاولة لإضاءة ماوراء النص.

■ «لا أحد اليوم ولا سبت» آخر دواوينك الشعرية صدرته بالمقطع الشعري:

«وحين تنكرت قصائدي الأولى
عولت على الريح
ولا شيء سوى الريح»

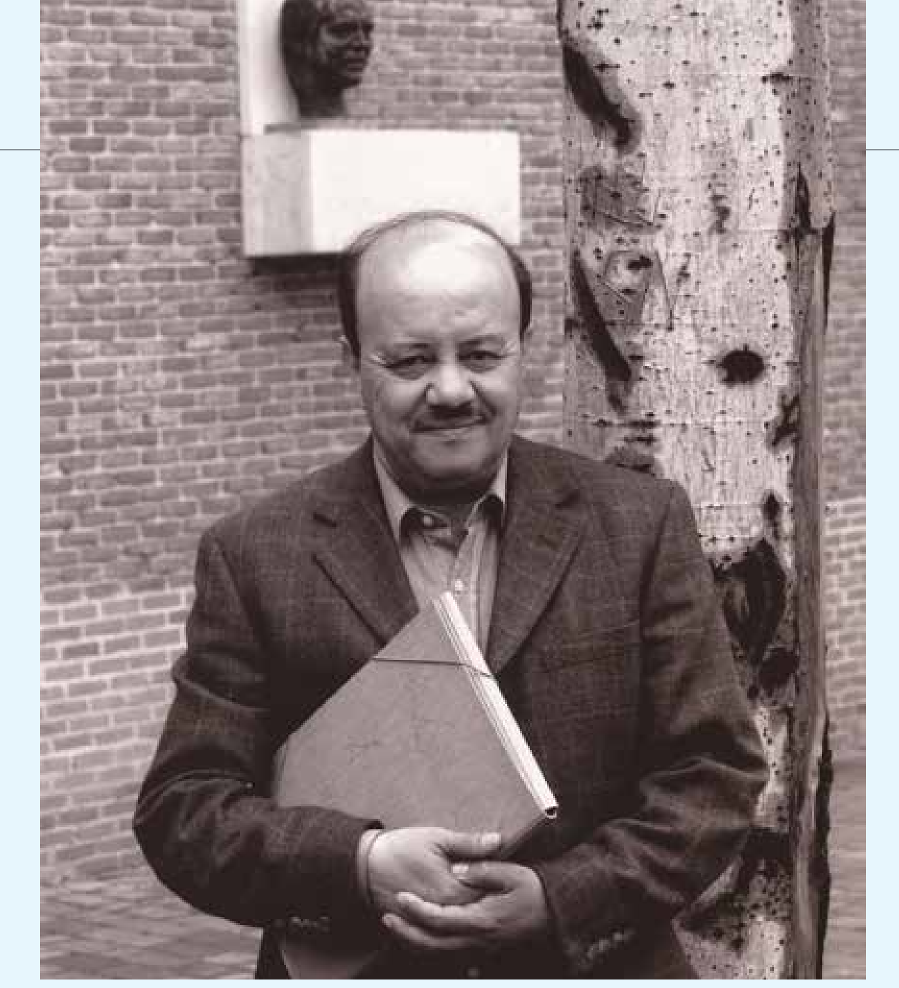
وهي القصائد التي لا تنكر منها سوى «وسادة كيبيدو».. أهو عدم اعتراف بنصوص البدايات أم هروب إليها؟

- «لا أحد اليوم ولا سبت» آخر دواويني فعلاً، غير أنه قد يكون بداية جديدة، انطلاقة نحو أفق آخر. العودة إلى الوراء قائمة دوماً داخل التأمل الشعري وليس داخل الكتابة، «فالتلفُّت شيمتنا» حسب عبارة الشاعر العراقي الشيخ جعفر، إنما ليس بدافع النوسطالجيا ولا تمسكاً ووفاء للمقومات الشعرية للبداية، بل بالعكس، كل عمل شعري جديد حتى وإن بدا متّصلاً بسابقه عليه أن يمثّل نقلة وإضافة، تحولاً واستشرافاً للمجهول الشعري الذي هو غاية القصيدة ومبرر كتابتها ووجودها.

■ ألا ترى معي أن العبارات الأولى لقصيدة الغلاف تقول:

«ولمّا تنكّرتُ قصائدي
الأولى عوّلت على الريح
ولا شيء سوى الريح... إلخ»
ماذا يعني ذلك إن لم يكن القبض على الريح، على السراب...

- إذن فقصيدتي اليوم، وكذلك كانت بالأمس، وعلى نحو مغاير كلَّ مرة، تتقدَّم في السراب، سراب المعنى، المعنى الذي يبدو لي أنا -بصفتي اليوم قارئاً ومؤولاً لعمل أصبح ينتمي إلى الماضي- متميّزاً بالانفلات والمراوغة، المتصلين في كل خطوة تخطوها هذه القصيدة أو تلك، بما يجعل اللامعنى يتوسّع، يتمدّد وفق مشيئة الكلمات لا مشيئة المعنى. كأن غاية الشعر هنا، وعليها أن تكون كذلك، هي خلخلة ونقض الشعر لذاته من داخل الشعر (أستحضر هنا جملة برنار نويل في تقديمه لترجمة محمد بنيس لـ «القسي وقصائد أخرى» للشاعر جورج باطاي، تقول: «كل عمل ضدّ الشعر ينبغي أن يجري داخل الشّعر» أفكر هنا أيضاً في «القصيدة والقصيدة المضادة» للشاعر الشيلي نيكنور بارًا) بمعنى أن الأمر هنا يتعلق بعمل شعري هدفه توسيع الشعر بتقويضه وإعادة بنائه في آن، باقتراح جماليات شعرية جديدة وغير مألوفة بل ومضادة للمألوف. إذ أيّ معنى للشعر إنْ ظل سجين إعادة إنتاج نفْس الأشكال والرؤى والبلاغيات؟ ومنْ ثمّ لا أكتمك ما أحس به من رضا عند معاودة قراءة



لوجه الشعر في ما نكتب من شعر.

هل نستطيع اعتبار الديوان منكرات شخصية؟

- للقارئ حريّة أن يرى في هذا الديوان ما يشاء، لكن شريطة الإصغاء، أو بعبارة أدق أن يجيد الإصغاء، إلى ما يقوله الديوان لأن الأمر يتعلّق هنا بطبقات ومستويات متعددة متضافرة يتداخل فيها السردي بالفانتازي بالميتافيزيقي بالباروديا بالهذيان بالتقطيع بالتدوير بتبادل الأصوات الخ... وكلّ هذه العناصر ينبغي أخذها بالحسبان حتى لا يختزل الثراء الداخلي للعمل في مظهر واحد أو قراءة واحدة.

يعد هذا الديوان الذي يحمل الرقم الحادي عشر في مسيرتك الإبداعية امتداداً لأعمالك السابقة لكنه يختلف عنها في زاوية البناء الشعري والدلالي، ويحفل أيضاً باللغة والمتخيل ويستعيد المكان.. هل هو انتقال من الشعر إلى المكان أم مطارحة لغرام المكان بحثاً عن أفق شعري جديد؟

- كل عمل تقريباً يمثل تجربة خاصة منفصلة وأحياناً منقطعة ومغايرة تماماً عن سابقتها أقول أحياناً وليس دائماً... «مالك الحزين» مثلاً لا يشبه بتاتاً «مقبرة اليهود» و«تخطيطات حول رسوم خليل» كتابةً وبنيةً شعريةً ورؤية مختلف جداً عن «ترانيم لتسلية البحر» وهكذا.. غير أن الاتصال بين هذه الأعمال، رغم مظاهر الانفصال المتعددة، يتمثل في خيط التجريب الناظم للتجربة ككل.

وأحسب أن النزوع الى التعدد والانفصال والاتصال والتناقض والتناغم مع الذات جميعاً هو خصيصة جِبِلّية لا فكاك لي منها، بل هي التي قادتني وتقودني، مدعومةً بحرص متزايد على التعلّم والتساؤل والمعرفة، إلى الرهان المستمر على الإضافة النوعية في كل عمل شعري ونثري جديد أنشره.

أما فيما يتعلق بحضور المكان في هذا الديوان فلربما يبدو عند التفحص انتقالاً من المكان إلى الشعر وليس العكس وتأكيداً بالفعل لأفق شعري جديد.

الديوان وأنا أرَى اللّعِبَ العَبَثي المتحرِّر منْ المسبقات بحكم قبْضته على القصائد بقسميها الأول والثاني، وكذلك على الحواشي النثرية الثلاث بوجه خاص.

صدر لك 34 عملاً ما بين الديوان الشعري والنثري والترجمة لكن أعمالك الشعرية تجد صدى أكبر من سواها؟

- لا أشاطرك الرأي. بل بالعكس يبدو لي أن ترجماتي الشعرية والنثرية حجبتْ كتاباتي الشعرية، حتّى إن بعض الأصدقاء من الشعراء والنقاد صارحوني بما يحسّون به من شفقة إزاء «كساد» بضاعتي الشعرية. محمّلينني المسؤولية لكوني منحت من الجهد والاهتمام للترجمة فوق ما منحته لشعري ونثري.. وحسْبي أن أشير مثلاً إلى أن ديواني «محض قناع» الصادر عام 2009 لم يلق حتى هذه اللحظة سوى ثلاث التفاتات قرائية، واحدة منها ظهرت في سانتياغو (الشيلي) بقلم الشاعر أليخاندرو روخاس بعد قراءته لمختارات من الديوان بترجمة بيدرو كناليس، والأخريين لكل من الشاعرين مزوار الإدريسي وأحمد هاشم الريسوني.

بيْد أنّ الاهتمام المحدود جداً بأعمالي الشعرية لا يقلقني البتّة ما دُمْت معنيّاً أوّلاً وقبل كل شيء بتجويد أعمالي. إقبال القراء أو عدم إقبالهم على ما أنْشر من شعر لا صلة له بصميم عملي.

«لا أحد اليوم ولا سبت» يحمل شذرات مطولة عن «أصيلة» البيت والفردوس.. هذا التماهي يبدو في مدينتك «أصيلة» لا في وطنك «المغرب»؟

- بالفعل «لا أحد اليوم ولا سبت» يحمل شذرات مطولة عن أصيلة. ومن ثم فأصيلة حاضرة في الكثير من أعمالي الشعرية والنثرية بأمكنتها وشخوصها وحاراتها إلخ. لكن ثمة مدن وأماكن أخرى تحضر هنا وهناك معها من المغرب وغير المغرب. لكن المهم بل الأهم في الكتابة ليس التماهي مع المكان المحلي أو الوطني أو حتى الكوني الأهم هو ما يتحقق من شعرية في هذا التماهي، الأهم هو ما يكسبه الشعر، الشعر الخالص


إسماعيل عزام - العراق

«أم السالفة» أحدث أعماله

عبدالرحمن المناعي العائش في الحقيقة

د. حسن رشيد

هذا المبدع القطري الكبير لا يستطيع الفكاك من أسر الماضي.. ذلك أن الماضي لا يمثل له مرحلة مرت سراعاً ولا ينطلق مثل غيره في البكائيات، ولكن الماضي القريب يشكل جسراً كي يكشف ويعري واقعاً يمثل جزءاً كبيراً من الذاكرة الجمعية..

وهو منذ أن فجر صرخات نماذجه منذ ما يقرب من نصف قرن.. عبر أولئك الذين يبحثون عن حياة أفضل كما في «أم الزين» أو تتعدد أسفارهم كما في أسفار «الزباري» لا يفتأ أن يمنح هذه الشخوص حياة أخرى وبعداً آخر.. ويطرح من خلال نماذجه وقائع نعلم عنها وندركها ولكن ليس بمقدورنا أن نمنحها الحياة كما يمنحها هذا المبدع الكبير.. إن استحضار الماضي في هذه السالفة تعرية للواقع المعاش..

وإن «عائشة» الحفيدة في حقيقة الأمر صورة أخرى لعائشة الجدة..

في السالفة (أو أم السالفة) لا تعني بالضرورة ماذا حدث، ولكن هل نحن نستفيد من دروس التاريخ؟!! وهل نعي وندرك ما كان وما سوف يكون؟!!

ومضمون (أم السالفة) الصراع على المكتسبات الآنية لا يهم أن يكون الضحية الأم أو الأخ..

جل شخصيات المناعي.. مطواعة.. (فجاسم) شاعر ومغنٍ، وهو صوت صارخ لم يذهب إلى المدرسة ولكن مدرسته (الحياة بكل ألوان الطيف) ولكل شخصية مستحضرة حياتها الخاصة وفلسفة وجودها عبر النص.. إن الأعمى والأطرش والعاجز عن الحركة نماذج من الحياة وحضورهم فوق الخشبة لدى المناعي ليس من أجل الإضحاك أو خلق موقف كوميدي يعتمد على كوميديا اللفظ أو الحركة.. - جاسم- الشاعر- صورة من والده ومن والدته.. كلاهما لم يستسلم لليأس أو للحياة، ولكن كليهما مرتبط «ببستانه»، ذلك أن رائحة دهن العود تعبق في أرجاء البيت القديم والمتهالك..

في «أم السالفة» يحكي لنا «عبد الرحمن المناعي» بأسلوبه الشاعري والسلس.. ويعود مرة أخرى لعوالمه.. أفراداً يتحدثون، يحلمون، يدفعون ثمن الحلم وهكذا..

ولنا ونحن نقرأ النص نكتشف حالة الهدوء عبر دردشة أو حوار بين أم وابنها يستمر هذا الحوار الشاعري الفلسفي طوال فترة تفردهما في الجدال حتى تدخل في المشهد (عائشة الحفيدة) نكتشف أن دخولها يغير شبكة العلاقات، ذلك أن الوعي بماهية حضورها لدى الأم وجاسم معروف سلفاً.

والمناعي يضع المتلقي في بدء الحدث في مشهد كوميدي بالغ السخونة، فها هي الأم تحاول أن تنكر ابنها بالعيد.. وأن عليه أن يكون حسن الهندام والشكل وجاسم الابن عالمه وإن كان مرتبطاً بأمه وهذا المنزل المتهالك

إلا أنه يعيش في عالمه الخاص.. إن عالمه (بستان مريم)..

كلاهما يحمل همه.. ولكن لا يحملان اليأس.. فمازالت هناك فرصة للحياة - عبر- بستان وهمي.. نعم لقد فقد البصر منذ كان عمره ست سنوات واعتمد على البصيرة.. تعلم من الحياة واستوعب ما يجب أن يكون أو لا يكون.. عرف في رحلة البصر عدداً محدوداً من الأشياء (أنتي والسما والأرض أعرف لونكم.. الحمد لله) كما أن الأيـام لا تمحى من ذاكرته (مريم) الأيقونة التي تلازمه (مريم خنها الوقت.. وأنا خنيت الوقت.. ما شفت شي عقبها.. هذه نعمه نعمه يا يمه) هل فقدان البصر نعمة؟ سؤال إشكالي.. وهل بمقدور فاقد النظر أن يتوازن مع الحياة؟!! أيضاً جائز.. ولكن ماذا عن الحب المرتبط بالطهر والبراء لا يمكنه الفكاك من أسر (مريم) المعادل الموضوعي لديه للحياة..

عائشة: بعد تفكّر فيها؟

جاسم: مثل ما تفكرين في ها البيت..

عائشة: البيت موجود.. من يوم بناه أبوك وهو موجود.. تغير شكله تهدم ذي الصوب وتكسر ذاك الصوب بس موجود..

جاسم: موجود لأنك تشوفينه يا يمه.. تشوفينه..

«الأم تـرى آثـار وبـقـايـا لذكريات جميلة ارتبطت بها، ولكن جاسم حتى بقايا الذاكرة مغلف بالسواد».. هنا هو المناعي وقدرته على خلق هذا الحوار عبر مفردة بالغة العذوبة والرقة.. إن (صوت المؤلف وفلسفته) حاضر عبر كل الـحـوارات (يـا يمه البيت ما يقوم إلا بالطين والحصى.. ولا الحجي ما يقوم ساس)، عائشة فهي مصرّة على البقاء عبر ما بقي من ذاكرتها عبر هذا المكان الواقعي، ولكن جاسم باقٍ لأن المكان الواقعي يجسد أيضاً ما بقي من الحلم.. هذا الحلم المرتبط (ببستان مريم) وعبر شـدوه وتلك الصرخات الشجية الموزونة بالحزن الشفيف.. لقد أطلق «فايق عبد الجليل» الشاعر

في «أم السالفة» يحكي لنا «عبد الرحمن المناعي» بأسلوبه الشاعري والسلس.. ويعود مرة أخرى لعوالمه.. أفراداً يتحدثون، يحلمون، يدفعون ثمن الحلم وهكذا..

الراحل ذات الصرخة ذات مساء.. وكيف انمحت الـذاكـرة عندما استبدل بيوت الطين بالعمارات الأسمنتية وتجلى ذلك عبر الشاعر «مرزوق بشير» عبر شدو المرحوم «فرج عبد الكريم» وقطع شجرة (السـدر) وهـذا جزء من الجرح الجمعي، ولكن ما يميز المناعي قدرته على الغوص في حنايا الذاكرة والقلب في آن واحد.. إنه المناعي المتفرد بهذه اللغة الشفافة..

جاسم: أنتي في قيد البيت وأنا في قيد مريم اللي ما كبرت..

عائشة: رديت تسميه قيد.. كنت تقول لي هنا بستان مب قيد..

جاسم: لا حارس على البستان ولا مريم تريدوه..

كلاهما - الأم والابـن محصوران بالواقع المعاش- واقع العمر بالنسبة للأم وواقع فقدان البصر بالنسبة لجاسم وواقـع رحيل الأحبة (الـزوج ومريم) ولقد تغيرت خريطة كل شيء - حتى الزمان والمكان وأطباع الناس حتى أقرب المقربين (بحث الأخ الأكبر ماجد عن سند البيت) من أجل بناء عمارة سكنية وتحول المجتمع الـهـادئ إلى مجتمع انشطاري، فإن الحوار المحمل عبر حـوار جاسم مع أمـه يطرح هذا الانقلاب عبر مفهوم كليهما..

عائشة: من وين لي عمر ابني دنيا جديدة بـدون أبـوك وبـدون هـا البيت الشوط لين ركضته لازم أتمه.. من وين لي عمر يا جاسم.. إذ تبي تروح روح حق أخوك..

جاسم: اقدر أجلس جدام بيته وأغني ومحد يضحك عليّ أو يفلعني بحصايه؟

أسئلة كليهما تتلاحق وكأنما في صـراع.. الأم تنكر فلذة كبدها بالعيد وكأنما يعيد إليه طفولته، الثوب الجديد واحتفالات الناس البسطاء (وش الفرق بين الثوب الجديد وثوبي هنا) ذلك أن الأم تأمل أن لا ينسى الأخ الأكبر والثري حاجة أخيه إلى ثوب جديد.. هنا يفجر جاسم الموقف بسؤال استفزازي يوازي استفزازية الأم (واليوم بيجي حق العيد ولا حق البروه؟) هو يعيدها مرة أخرى إلى الصراع الخفي.. وإذا كان الفعل الدرامي ليس مجسداً فوق الخشبة فإن الحوار في مجمله صراع واضح وجلي وذو عدة أبعاد..

إن البيت كما يراه (ماجد) كنز في زمن بعثر كل شـيء، هو قد افتك من أسر الماضي ويعتقد أن بمقدوره أن يسلخ كلاهما كما انسلخ هو عن الماضي، لأنه لا يملك سوى بستانه الجديد (الثروة).

جاسم: أنا شايل الدنيا وياي.. شايل مريم وبستانها في ظلام ما ينتهي.. بس أنتي شلون بتشلين ها البيت بخطواته وسنينه..

إذن كلاهما يعرف إلـى مـاذا يرمي الآخر ذلك أن قلب الأم مع قسوة ابنها الأكبر ماجد إلا أنها تعود في لحظة ما إلى ما يمثله الواقع..

جاسم: قلتي وقلت.. وبنقول طوال ما هـا البيت باقي مثل مـا هــو.. مرة بنقول عنه قيد.. ومرة بستان.. بنقول وبنقول وبعدها بنسكت..

ثم يكملان حوارهما:

جاسم: كل الناس تغيروا يا يمه..

عائشة: كلٌ له بستانه..

هذا الحوار الممتع والجميل والهادئ في إطار الموقف الهادئ ذلك أن كليهما يبث لواعج النفس.. لا يملكان القدرة على الفكاك من أسـر الماضي، ولأن الـحـدث في مجمله هـادئ فـإن دخـول (عـائـشـة- الحفيدة) يغير من شبكة

العلاقات.. ذلك أن (عائشة الحفيدة) تحمل رسالة من والدها وإن كان ظاهرياً تطرح فكرة (العيد- وتجمع الأهل-.

الحفيدة: وليش يا عمي.. حتى أبوي السنة مفصل لك ثوبين..

ويكون الرد الساخر من قبل (جاسم) ثوبين.. زين حق ها العيد والعيد الجاي..

عائشة الحفيدة.. لا تنجح في أداء المهمة، إنها لا تنطق إلا بصوت الآخر والمتمثل في صوت الأب (ماجد)..

الحفيدة: يا يما الحياة اتغيرت.. وفريجكم هنا يمكن يشيلونه ويبنون مكانه بنايات حديثة وحدائق..

إن عائشة الحفيدة ترى العالم من خلال رؤيتها الخاصة للعالم قد تكون محقة فيما تطرح مع إصرار الجدة على أنها لا تعرف كنه الأشياء..

الحفيدة: العواطف حلوة يا يمه.. بس ها البيت قديم وأنتي مرة كبيرة وعمي مسكين ما يشوف.. تبون حد يهتم فيكم..

إن الحجة عبر هذا المنطق العقلاني لا يمثل فكرها وأطروحتها بل صوت الآخر (صوت الأب)..

الحفيدة: أبوي يبي مصلحتكم..

عائشة: والثمن؟

وتطرح الحفيدة رأيها بأن هذه الدعوة الكريمة من قبل والدها دافعها الأساسي وشائج القربى والحب.. إن عالم ماجد الآن يختلف عن عالم الماضي ذلك أن الماضي لا يمثل له سوى حقبة لا يحب أن يتذكرها..

الحفيدة: كل هذا راح يا جدتي..

عائشة: عندك وعند أبوك.. لكن عندي أنا كل الأشياء مثل ما هي.. وكل الأصوات صداها يدور ما بين ها الحصى والطين.. عندك وعند أبوك بيت خرابة وعندي أنا عمرْ.. عمرْ..

هنا هو الاختلاف بين جيل وجيل وأحلام إنسان وأحلام آخر.. اختلاف في المفاهيم والفكر والرؤى والرؤية للأشياء سواء كان تحفة أو مكاناً، ذلك أن عائشة تحتفظ بذاكرة المكان المرتبط بذكريات الحياة.. العيد والزيارات والطيبة والبساطة والأهم التجمع وتناول الأكل عبر (صحن) واحد..

هذا الطرح يمثل أيضاً منطقاً موازياً لابنها جاسم الذي يعيش على ذاكرته في رده على الحفيدة..

جاسم: هذا أنتي قلتها لو اشوف .. أنا ما شوف بس أعيش بين ها الجدران.. أهي بستاني.. أنتي تشوفيها بعينك وأنا أشوفها بقلبي..

من الواضح أن الحفيدة لا تستطيع أن تنجز المهمة مع كل المغريات.. ويكون الرد رداً حازماً وحاسماً في آن واحد وهو يوجه حديثه لابنة أخيه..

جاسم: يا عائشة أبوك يبي يسكّني أنا وأمه في وسط الحديقة ويبحط لنا خدامة وسيارة بسواقها.. وبيأكلنا



إن عائشة الحفيدة ترى العالم من خلال رؤيتها الخاصة. قد تكون محقة فيما تطرح مع إصرار الجدة على أنها لا تعرف كنه الأشياء..

أحسن أكل.. لا وحتى بيودينا البحرين والهند.. قال أشياء وايد طول السنة اللي طافت.. هذه هي محبته والحين دورك وبتقولين كل الكلام اللي قاله بس بكلمات غير وترتيب غير.. نفس التعويضات بس أم السالفة.. بروة البيت..

الموضوع مرتبط بسند البيت لقد انكشف المحظور فالأخ ماجد لا يهمه سوى (الثروة) ومهمة المبعوث قد فشلت.. هذه الحفيدة في براءة تسأل (هل حقاً هذا المكان بستان لجدتها؟)

عائشة الحفيدة لا تشعر حتى بما تشعر به عائشة الأم التي مازالت رائحة دهن العود من بشت زوجها الراحل تعبق أرجاء المكان.. لذا فإنها تتمنى أن تعيش ما بقي من عمرها عبر ذكرياتها مع المكان - الحياة- الحلم- أما الحفيدة فقد أصبحت رويداً رويداً تقترب من كشف الحقيقة فتقول (هذا هو بستانك يا يمه؟).. لحظة المصارحة والمكاشفة مع النفس ومع جدتها وعمها.. وأن حضورها وجلبها لطعام العيد وكل الحوارات حول الانتقال المكاني إلى المنزل الجديد كان بأوامر من والدها.. هنا تتبدل كل الأمور.. فالمبعوث قد فشل في أداء مهمته ولكنها تعترف..

الحفيدة: توني أتعلم قيمة الأشياء يا جدتي.. لازم أقط أشياء وايد وراي.. عمي ما يدري عن مريم أي شيء؟

فيكون رد عائشة (الجدة) إن كل الأشياء غير مهمة.. المهم الحلم وذكريات الطفولة ورسوخ بعض الملامح في الذاكرة.. ذلك أن جاسم قد فقد نعمة البصر منذ طفولته عندما كان عمره (6 سنوات) ولا تجد عائشة الحفيدة إلا أن تعري الواقع الأبوي..

الحفيدة: سالفة أبوي غير يا يمه.. هنا إذا سولف..

هنا وجدت الحفيدة لوناً آخر للحياة وللحب وللارتباط بالمكان والانتماء.. هنا مكاشفة مع النفس وصرخة احتجاج من المؤلف حول الواقع الجديد.. إن المال سيد الموقف وإن التهافت على

الدنيا - الأساس- في لعبة الحياة.. ويحدث الانقلاب عندما تصر (الحفيدة) [لا يا يمه.. البيت بيبقى - وأنتي بتمين فيه وغناء عمي بيبقى ينسمع في ها البيت.. وليش ينباع الحين] ثم ترمي ورقة المقاسات وكأنها ترمي بأداة الجريمة بعيداً عنها وتقترب أكثر وأكثر من عوالم العائلة وكأنما تريد أن تكون جزءاً مشمولاً بهذا الحب والحنان الذي وجدته هنا وتؤكد مرة أخرى على تلك الجملة الاعتراضية (هذا إذا سولف) ثم تخاطب عمها جاسم بأن والدها (ماجد) لم ينقل إليها الحقائق ويخلق المؤلف حواراً في غاية العنوبة بين العم وابنة الأخ عندما تطرح عليه تساؤلها حول أمنيته أن يرى مرة أخرى..

جاسم: أنا أشوف يا عائشة.. للحين حافظ لون السماء ولون الطين ووجه أمي..

الحفيدة: وبعد.. وبعد يا عمي.. قول ووجه مريم..

جاسم: ووجه مريم..

إن فلسفة هذا المبصر - الأعمى-أعمق بكثير من كتب وكراسات الحفيدة.. فالحياة علمته فلسفته الخاصة يعيش بالحلم وبجزء من الواقع رآه في طفولته المبكرة.. كما أنه لم ينسلخ عن الواقع المحيط به، بل خلق وشائج على هواه وليس حسب رغبة الآخرين وأسئلته المحيرة.. هي أسئلة الكون.

ولذا فإن الحفيدة في حيرة من أمر الجدة والعم وتقول (معقول ها البيت وها الجدران تعلمكم كل ها الحجي.. تعلمكم كل ها الفيض من المشاعر والحب).. عمي

جاسم: خير يا عائشة؟

الحفيدة: ما تمنيت مريم تسمعك؟ مريم اللي في بالي..

آه من قسوة الزمن يكفي إنه يعيش بالحلم، الوهم، وكما يقول العم (بعد لها بستان) الحوار وإن بدأ هادئاً بين الأم والابن وتوسع مداه عند دخول عائشة الحفيدة فإن نقطة الانفجار لم يحن أوانها حتى بدخول ماجد وصدمته عندما شاهد ابنته تؤدي فروض الصلاة مع أمه.. هو الآن في مفترق الطرق أمه التي رضع من ثديها ولم يشفع له وابنته التي ارتمت في أحضان الصفاء عندها يفجر بركان الغضب على ابنته (شمسويه في روحك أقول امحق من طارش هذا اللي وصيتك عليه؟).



عبد الرحمن المناعي ويكفي أن أقول عبد الرحمن لتنحني الهامات أمام هذا الشجو الجميل وصرختك الأزلية لا تنسوا الماضي.. ولا تركنوا إلى الحاضر (اللي ما له أول ما له تالي).

هنا الانقلاب يهز كيان الأب والذي لا يستوعب مع الأسف أبعاد الدرس.. إن هذا التحول يجعله غير متوازن ويسأل ماذا فعلتم بابنتي؟ فيكون رد الأخ جاسم (عائشة سمعت مريم وبستانها)..

إن الحفيدة وجدت أمراً آخر وصوتاً آخر (صوت هادئ.. حالم.. صوت حقيقي) ولأن ماجد قد أخذ كل الاحتياطات من أجل الاستيلاء على البيت فها هو يكشف عن ألاعيبه ويخبرهم بأمر التزوير في تحد سافر وأن ما قام به من أجل مستقبل الجميع وعندما تستفسر الأم عن مستقبل من؟ يكون الرد عن مستقبل ابنته عائشة وأخواتها هنا تعري الحفيدة عائشة ما بقي من سترٍ..

الحفيدة: لا ما تقدر.. البيت لهم مثل ما هو لك..

ولأنه لا يدرك أبعاد هذا الموقف للوهلة الأولى خاصةً أن العزف على وتر مصلحتها لا يجدي في إطار أبعاد اللعبة إلا إلى انقلاب الموقف برمته..

الحفيدة: قولهم المستقبل ضاع.. قول لهم بنتي ضاعت.. يمكن يعطونك بدل فاقد..

نص يحمل شحنة من الشجن الجميل وشخصيات مرسومة بدقة عبر حوار سلس مغلف بالشعر الذي ينبع من صلب الحدث ويتحول إلى صوت الضمير مرة وتعقيب على الموقف مرة أخرى.. إنها رؤى استشرافية لمبدع لا يتوانى عن إثراء خشبة المسرح بكل ما هو يمثل الأصالة والصدق..

ومع هذا فإن بو إبراهيم (النوخذا) مخادع كبير يطرح في هدوء حواراته.. ويستحضر موقفاً يبدو بسيطاً ثم يجر المتلقي بناكرته إلى ما يريد أن يقوله.. هكذا دأبه في كل تراثه المسرحي..

صديقي المبدع الكبير.. ها أنت كعادتك تعود لتؤكد أنك الذهب الأصلي.. كثيرون حاولوا ولكن شتان بين فكر وموهبة خلاقة يبحث في الفرجان وعلي السيف عن نماذجه.. مرة يمنح الحياة لأعمى يسرد حكاياه في مقهى شعبي.. ومرة يصرخ نهام على متن سفينة تمخر عباب البحر.. ومرة يستحضر الحياة عبر صراع على دانه فريدة يلقي بها غواص ماهر في أعماق الأعماق مرة أخرى.

عبد الرحمن المناعي ويكفي أن أقول عبد الرحمن لتنحني الهامات أمام هذا الشجو الجميل وصرختك الأزلية لا تنسوا الماضي.. ولا تركنوا إلى الحاضر (اللي ما له أول ما له تالي).

عفواً.. فقد نسينا كل شيء ولكن هناك من يذكرنا بالمرازيم في فصل الشتاء وصوت المؤذن لصلاة الفجر والأبواب المفتوحة على مصراعيها مرحبةً بمن يشاركهم لقمة مغموسة بالحب.. ولا شيء آخر.

تزفيتان تودوروف يتطلّع إلى «ربيع أوروبي»

الديموقراطية مُهدَّدة من الداخل

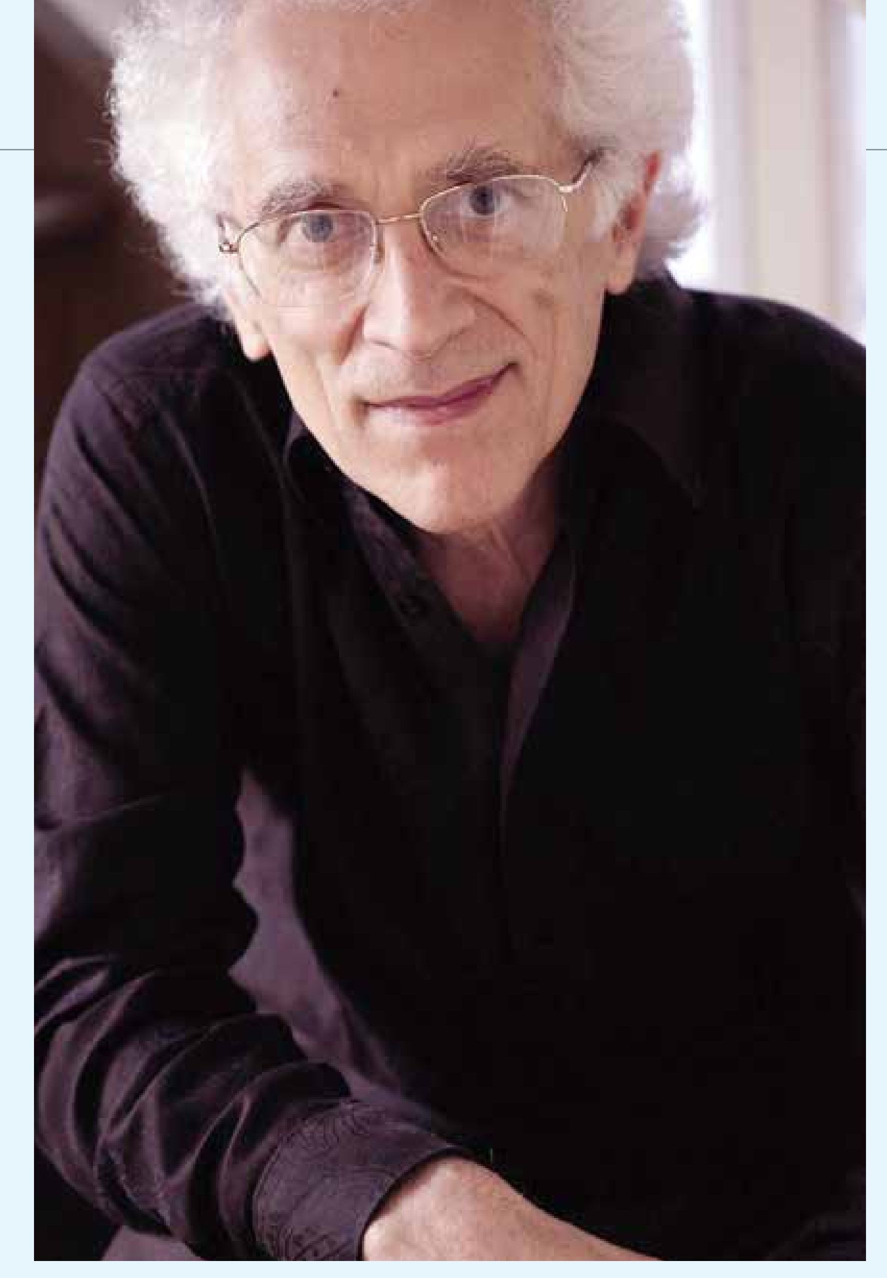
حوار: دانييل سالفاتور شيفر
تقديم وترجمة: عبد اللّطيف الوراري

في عمله «أعداء الديموقراطية الحميمون» الصادر حديثاً، يختبر تزفيتان تودوروف برؤية الفيلسوف اللحظة التي غدت فيها الآثار المنحرفة للديموقراطية تُهدّد وجودها في حدّ ذاته. وهكذا يتناول في الكتاب «الديموقراطية المريضة» في العصر الراهن، داعياً إلى القيام بما وصفه بـ «ربيع أوروبي» على غرار الثورات العربية. بموازاة مع ذلك، صرّح بأن «العدو يكمن بداخلنا نحن.. فالديموقراطية في الغرب باتت مريضة بسبب المبالغة التي تحيط بها»، وحذّر من أن التهديد الأساسي للغرب يكمن في التوجهات الجديدة التي تتزايد داخل المجتمع مثل كراهية الأجانب والنزعة الوطنية المفرطة والليبرالية المتوحشة، كما يرى أنّ العصر الحالي يشهد عدة عوامل تضرُّ بالديموقراطية مثل هيمنة الجانب الاقتصادي الذي بات يُشكِّل الأولوية على حساب السياسي، وأنّ وسائل الإعلام صار لها نفوذ قويّ. إلى ذلك، لفت إلى أنّ التهديد لم يعد يقدم من الخطر الخارجي المتمثّل في الإرهاب الناجم عن التطرف الديني أو وجود الأنظمة الديكتاتورية من فاشية وشيوعية، بل أصبح يكمن في مخاطر داخلية بما في ذلك تحوُّل الحرية إلى طغيان، أو في تحوُّل الرغبة في الدفاع عن التطور إلى روح صليبية. فمن الأطروحة التي تقول بأن الديموقراطية مهدّدة في وجودها من الداخل، ومن الأعداء الذين أفرزتهم، يطوّر تودوروف إشكالات الكتاب (منشورات روبير لافون-باريس، 257 ص). وترتيباً على ذلك، يظهر لنا أن تودوروف متنمّر من الديموقراطية الغربية، ويوحي من كلامه بأنّها تحتضر، لأنّ واقعها بات مُخيِّباً للآمال ومتناقضاً مع روحها.

هكذا، بعد كتبه التي كرّسها للنقد الجيوسياسي، بما في ذلك «ذاكرة الشر، إغواء الخير» 2000، و«الفوضى العالمية الجديدة» 2003، و«روح الأنوار» 2007، و«الخوف من البرابرة.. ما وراء صدام الحضارات» 2008، ينتصر هذا الكاتب والمؤرّخ الفرنسي من أصول بلغارية في كتابه الجديد للفكر المتأني الذي لا يقع ضحيّة المخيال الغربي وأحابيله، مُؤْثراً روح الحوار والتواصل على فكرة الصدام بين الثقافات، رافضاً عداء الغرب الشديد تجاه الديانة الإسلامية، ومعتبراً وصف الآخر بالمتوحش بمثابة اعتداء على فكر الأنوار.

• عديدة هي الأعمال التي كشفت عن أعداء الديموقراطية الخارجيّين والمعلنين بصراحة، بما في ذلك الفاشية والشيوعية والإرهاب أو الأصولية الإسلامية. أنت حلّلتم في كتابكم، بحذق وبكيفيّة مركبة جدّاً، ما وصفتموه بـ «الأعداء الحميمين» لمثل هذه الديموقراطية، أو الذين كانوا إفرازاً لها. هل لك أن تشرح هذا النوع من المقاربة؟

- أوّلاً، بالنسبة لإنسان مثلي وُلِد في القرن العشرين، قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية، وفي بلد كبلغاريا التي كانت ترزح تحت الاستبداد السوفياتي، كان أعداء الديموقراطية هم، قبل كل شيء، من الخارج: أولئك الذين يرفضون مبدأ الديموقراطية نفسه ويدّعون استبدالها بشيء آخر يزعمون أنّه «أسمى». في بلدان أوروبا



تزفيتان تودورف

الغربية، ما بين الحربين العالميّتين، كان الأمر يتعلّق بالفاشية. وكان هناك عددٌ من الأفكار الجيّدة التي رأت، في هذا العصر بالذّات، أن الديموقراطية أصابها الإعياء أو الوهن، وأن هذا النظام لم يعد يستجيب للتطلّعات الشعبية، وبالتالي يجب أن يوجد مكانه نظام آخر. هذا النوع من الرؤية إلى الأشياء أقنع قطاعاً كبيراً ببذل المزيد من الجهد، ولا سيما في عدد من الدول التي كانت تحكمها ديكتاتوريات فاشية (إيطاليا، كرواتيا، إسبانيا، البرتغال...). إلّا أنّه حتّى في الدول التي لم تكن تعرف مثل هذا المخطّط السياسي - الأيديولوجي، كان هناك نوع آخر من التوتاليتاريّة يتمثّل في أحزاب مهمة من اليمين المتطرّف، كما في فرنسا أو بلجيكا. وفي هذا المعنى، على سبيل المثال، كان هناك رأي عام واسع يحلم بالعيش في فرنسا بيتان (فيليب بيتان 1856 - 1951)، أو في بلجيكا ديغريل (ليون ديغريل 1906 - 1994). وبعد الحرب العالمية الثانية، نمت ديكتاتورية أخرى مختلفة تمثّلت في التهديد الذي كان يقدم من أوروبا الشرقية، من أنظمة شيوعية شمولية تُجسّدها الكتلة الشيوعية.

• هل كانت بلغاريا، وهي البلد الذي ولدت به ونشأت قبل أن تتركه إلى الغرب حيث وجدت فيه الحرية التي افتقدتها في شبابك، واحداً من هذه البلدان التي عاشت تحت الديكتاتورية الستالينية؟

- بالتأكيد. وقد كُنّا ننعت الغرب، ولا سيما الولايات المتحدة الأميركية، بأنّه إمبريالية وأنّه عدوٌّ مهاجمٌ يتهيّأ للانقضاض علينا في كلّ لحظة، وبالتي وجب أن نحترس وأن نحارب بجميع قوانا. أنا نفسي تربّيْتُ داخل هذه الحالة من الروح. ولقد ولّى من الآن عقدان من الزمن، في أثناء انهيار جدار برلين في عام 1989م، عندما اطمأننتُ من أنّ التهديد التوتاليتري الذي كانت تمثّله الأنظمة الفاشية بعد الحرب العالمية الثانية قد زال حقيقةً، وأنّ هذه الأنظمة بعد هذه الضربة القاضية ستنطفئ. ومنذ سقوط الإمبراطورية السوفياتية كان يولد، بالنتيجة، في أوروبا الشرقية فكرٌ آخر يتقاسمه معنا الكثير ممّن رأى في ما حدث ضرباً من الانتصار الهادئ للديموقراطية بمقدار ما أنّ هذه الأخيرة لم يعد لها أعداء خارجيّون ومعلنون بصراحة.

• غير أنّه، مع ذلك، تمّ استبدال هذين النمطين من الديكتاتورية بنمط ثالث أخطر ولا يمكن أن يُقارن، بحكم حجم المجازر والضحايا والموتى التي أوقعها، وهو التطرُّف الديني أو الإرهاب الذي ارتبط بالإسلام.

- لا مجال للمقارنة. يمكن لنا طبعاً أن ندين هذا النظام الإسلامي أو ذاك، لكن أيّاً من هذه الأنظمة لا يمكن ألبتّة أن يمثّل خطراً شبيهاً بخطر تحت النزعة الستالينية أو خطر الجيش الأحمر، لا قياس مشتركاً بالنتيجة! حتّى وإن كان بإمكاننا القول، بطريقة ما، إنّ الإرهابيّين الإسلاميين، كيفما أُدينوا، هم اليوم يشبهون تلك الجماعات المسلّحة التي ظهرت في يوم ما، مثل «جماعة الجيش الأحمر» في ألمانيا، أو «الألوية الحمراء» في إيطاليا. فالأمر يتعلّق هنا بأعمال إرهابية منتظمة يمكن، بطبيعة الحال، أن تقتل وتحدث الكثير من الأضرار، غير أنّها مع ذلك تظهر غير قادرة على أن تُهدّد أسس الدولة نفسها. أمّا أنظمة الحكم الثيوقراطي التي توجد

اليوم في خارج أوروبا، بما في ذلك إيران والسعودية، أو الديكتاتوريات السياسية- العسكرية، كتلك التي في الصين وكوريا الشمالية، فإنّه لا يمكن أن تعتبر في نظر الديموقراطيات الغربية منافسة أو غريمةً لها.

• لماذا؟

- لأنّها لا تُمثّل متتالية جديرة بالتصديق، ولا دقيقة، في عيون الشعوب الأوروبية. في حين أنّ الهدوء الذي كنّا نتوقّعه، بعد انهيار جدار برلين ونهاية ما سمي بـ «الحرب الباردة»، لم يبرز تماماً، وذلك لأنّه بات من الملحوظ أنّ الديموقراطية أفرزت الأعداء الذين اختصّوا بها ونشأوا من رحمها نفسه. إنّهم يمثّلون، بشكل ما، أبناءها غير الشرعيّين، وذلك ما يمثّل الانحراف المرتبط بالمبادئ الديموقراطية نفسها.

بالتالي، فإنّ الديموقراطية نفسها تكون قد عمّمت، وبشكل مفارق، آثارها الخاصة القاسية التي باتت تُهدّدها ليس من الخارج كما كان يحصل سابقاً، وإنّما من الداخل: المثال الديموقراطي الفاسد باعتباره خائناً في حدّ ذاته بلا علم منه أو عن حسن نيّة إذا جاز لنا القول.

- بالفعل، من الآثار القاسية التي تأتّت من حاجة عميقة إلى الديموقراطية. في كتابي الأخير والموسوم بـ «أعداء الديموقراطية الحميمون»، توقّفتُ على ثلاثة نماذج كبرى حلّلتها فيه بتفصيل.

• ما هو النموذج الأوّل منها بشكل أدقّ؟

- هو ما اصطلحتُ على تسميته بـ «متطلّب التقدُّم»، الملازم للمشروع الديموقراطي نفسه، لأنّ الديموقراطية ليست حالة ترتّبت، مبدئيّاً، عن وضعية موجودة سلفاً. إنّها لا تخضع لفلسفة محافظة، ولا لفكر جبريٍّ، ولا للحفاظ على ما هو موجود سابقاً أو لاحترام التقاليد بلا قيد ولا شرط. كما لا تستند إلى كتاب قديم مقدّس كنوع من القانون الذي يجب دائماً تطبيقه بكيفيّة خاصة. وبطبيعة الحال، فإن هذا العامل من المتطلّبات محمودٌ في ذاته، إلّا أنّ ما تمَّ في مراحل معيّنة من الديموقراطية هو أنّها كانت تنشط من اعتقاد أكثر رسوخاً يتصوّرها حاملة لأفضل المنافع ويعتبرها إذّاك من المشروعيّة أن تفرض على الآخرين بالقوّة، بما فيها الجيوش. هذا ما حدث للأسف خلال الأشهر الماضية في ليبيا، وقبل ذلك بسنوات في العراق أو في أفغانستان. وواضحٌ أن ذلك شكّل بالذّات مفارقةً، وليس من المسائل الأقلّ شأناً، إذ يصير التطلّع إلى التقدُّم، الذي هو أحد المبادئ المميّزة للديموقراطية، مصدر دمار للدول التي لا تتقاسمها معنا. بعبارة أخرى، يلوح الشرّ هنا خيراً، ولا أعظم من هذه المفارقة فعلاً! ولقد استوحيتُ من ذلك عنوان أحد كتبي السابقة، الصادر في عام 2000 م: «ذاكرة الشرّ، غواية الخير».

• تتمّةً لاستدلالك المنطقي، ما هو الخطر الثاني الذي أفرزته الديموقراطية نفسها ومن غير علم منها في الأغلب؟

- يأتي الخطر الثاني، وبشكل مُفارق أيضاً، من أحد أروع مظاهر الديموقراطية ومكاسبها الأساسية، وبالأخصّ الديموقراطية الليبرالية، وهو: الدفاع عن الحرية الفردية، وذلك لأنّ الديموقراطية لا تكتفي بالدفاع عن سيادة الشعب، وإنّما تحمي كذلك حرية الفرد، حتى من التدخُّل المفرط من هذا الشعب نفسه. لذلك، فإنّ الديموقراطية الليبرالية مختلفة عما كُنّا نسميه أحياناً، تحت أنظمة ستالينية، بـ «الديموقراطيات الشعبية» التي كانت تُجرّد الفرد من كلّ استقلالية. لكن المشكل بداخل ديموقراطياتنا الليبرالية يكمن في أنّ الاقتصاد الذي هو فاكهة المقاولة الحرة لدى الأفراد، قد حلّ بهذا الاعتبار محلّ السياسة وصارت تحكمه سلطة الربح، وهو ما مثّل أحد الآثار المنحرفة للمبادرة الفردية غير المراقبة، وقاد بشكل حتمي إلى أن يستولي الأكثر غنىً على الأكثر فقراً. وبإيجاز، فقد أصبح هذا النمط من الليبرالية، ترتيباً على ذلك كلّه، شكلاً آخر من السلطة المستبدّة: طغيان الرأسمالية ألحق الضرر بحماية الشعب عبر الدولة. إنّ هذا الجاذب للكسب الفردي بات يُهدّد رفاهية الجسد الاجتماعي.

• أخيراً، ما هو الخطر الداخلي الثالث الذي يتهدّد الديموقراطية؟

- الشعبويّة، وهي بمثابة قفا الديموقراطية المقلوب، بحيث إنها تتعلّق باستشارة الشعب، وبأنّ الديموقراطية دون الشعب بديهيّاً ليست ديموقراطية، غير أنّ الشعبوية تتمثّل عقبتها الكأداء في بحث انخراط الجماهير الشعبية انخراطاً مباشراً وكُلّياً، إذ في الغالب تتّفق والتحريك الوسائطي الأكثر مبالغةً وسهولة، وتهدف إلى أن يتخذ جزءٌ من هذه الجماهير نفسها القرار تحت تأثير العاطفة وخارج كلّ عقلانية. وهكذا فإنّ هذا الخطر الذي تنقصه فطنة التمييز بين القرارات الهامّة، قد ينشئ خطراً حقيقيّاً للعمل الجيد لكلّ ديموقراطية تليق باسمها، من خلال الفصل العادل والمناسب بين السلط (التشريعية، التنفيذية والقضائية).

• كلّ ما تفضّلتَ بقوله نعثر عليه ملخّصاً منذ الصفحات الأولى للكتاب، وفي الفصل الذي عنونته بـ «الديموقراطية في وعكة»، وقد كتبت حرفيّاً: «إنّ الديموقراطية أفرزت بنفسها القوى التي باتت تتهدّدها، ومن مستجدّات زمننا أن هذه القوى تتفوّق على تلك التي كانت تهاجمها من خارج. وسيكون من الصعب على القوى التي تحاربها والتي تعمل على تطبيعها أن تستدعي الروح الديموقراطية، ومن ثمّة تمتلك مظاهر الشرعيّة».

- وهو ما يمثّل، بالفعل، تركيباً جيّداً بخصوص موضوع الكتاب المحوري.

• عن جريدة «نوفيل أوبسرفاتور».



أمجد ناصر

الحبّ والكتاب

«هناك دائماً كتاب في موضع ما في الكائن البشري، أياً كانت الثقافة التي ينتمي إليها، وهذا الكتاب يفرض العاطفة على اللغة ويفرض على العاطفة أن تكون لغة». هذا ما يقوله رولان بارت في كتابه «شذرات من خطاب مُحبّ» (ترجمة علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة). واستمراراً مع بارت «فليس ضرورياً أن يكون هذا الكتاب محدداً ومسمّى، بوسعه أن ينتمي إلى كتاب اللغة الكبير مجهول المؤلف، كتاب الآخر، وهو كتاب لا يمكن رصده ولكن تطفو منه أحياناً مقاطع أكثر وضوحاً: الأغاني الشعبية»!

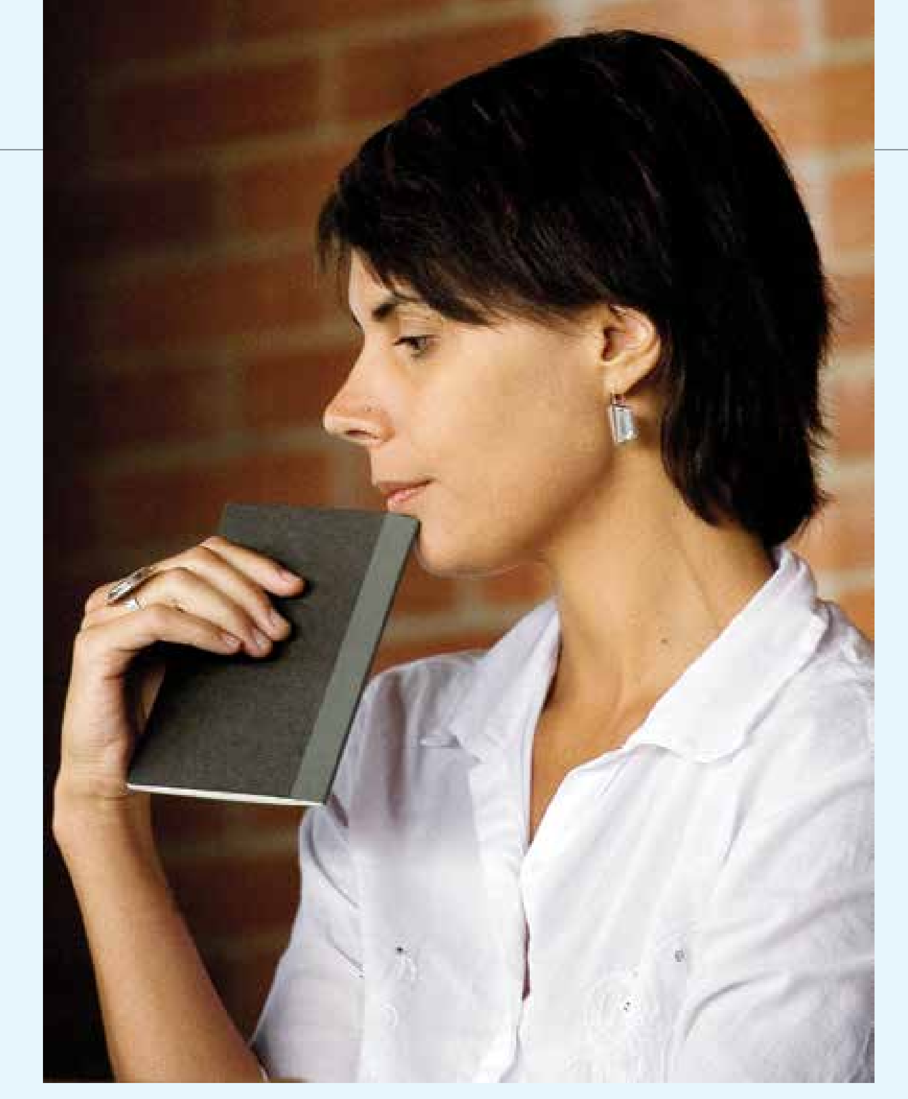
لا يجادل بارت، هنا، في أيهما له الأسبقية: الحب أم الكتاب، ولكن يمكننا أن نلمس، بوضوح، مرجعيةَ المكتوبِ الموجِّهة في خصوص العاطفة. لا بدَّ أنَّ الحبّ، كشعورٍ غريزيٍّ خام، سابق على المكتوب. لا بدَّ أن ذلك حدث ذات يوم. إنه ارتطام الجمال (المعشوق) بالعين فجأةً ومن دون سابق إنذار. إنَّه ذلك الاختلاج الداخلي. التقلّصات. نشاف الريق. إنَّه، بعد ذلك، الرغبة الجارفة، المجنونة ربما، في الاقتراب من الجمال - المحبوب، لمْسه، شمّه، تذوّقه، ضمّه. ثم الالتحام به، لأنَّ البعد عنه لا يطاق. فالبعد، في هذه الحال، منفى. لا أعرف، شخصياً، تعريفاً أو وصفاً للحبِّ غير هذا. قد يقول قائل إنَّ ذلك هو الحب «الحسيّ»، وليس الحب «العذريّ». مع قول كهذا يحضر، على الأغلب، ذلك الكتاب، مجهول المؤلف، الذي تحدّث عنه بارت. تحضر الكلمات. ويحضر التأليف والتصنيف.

هذا يعني أني أقدّم الحبَّ على ذلك «الكتاب». أعطيه الأولوية. ولكن ليس دائماً، ليس على طول الخط. إنَّ ذلك الارتطام المفاجىء للجمال بالعين. تلك التقلّصات وجفاف الريق، غير المصحوب بكلمة، أغنية، قصيدة، مَثَل، حدث في زمن سحيق جداً كان فيه الإنسان أقربَ إلى الحيوان الأعجم. بعد ذلك الإنسان، شبه الأعجم، وجِدَ الكتاب، حتى صرنا لا نستطيع أن نعرف الحب إلا انطلاقاً من مَتْنه، فإن قال لنا ذلك المتن هذا حب، فهو حب إذن، وإن قالَ لنا إنه ليس كذلك وافقنا. بل إن ذلك الكتاب هو الذي يحدّد حيال أيّ نوع من الحبِ نحن: عذري، حسي، افلاطوني، إلهي.. فهذه «أنواع» حبِّ ذلك الكتاب (وربما هناك غيرها).

مذ غادرنا ذلك الإنسان شبه الأعجم، الإنسان البعيد الذي لا يشبهنا الآن (هل وجد حقاً؟) لم يعد ممكنا أن نحب من دون كتاب، ولا أمكن لنا، بطبيعة الحال، أن نقف على حب الآخرين من دون الكتب التي لها مؤلفون وتلك التي تتناقلها الشفاه من كتاب الحياة الكبير.

أعود إلى بارت وأقتبس: «الحبُّ يأتي من الكتاب، والحبُّ، قبل كل شيء، مكتوبٌ، وأنا لا أفعل غير إعادة كتابته، إلى ما لا نهاية: من دون كتاب يدلني، لا أعرف مَنْ أرغب فيه ولا أعرف ماذا أفعل، أصادف على الدوام (أي العاشق) كتاباً (لغة، طرفة، انفعالاً) يجسد رغبتي». يخطر في بالي قيس ليلى. لا بدَّ أنه ترسَّم خطى مكتوب ما. كان هناك من فعل مثله وترك أثراً، وصار هذا الأثر مرجعاً. في حالة قيس قد يكون المرجع (الحكاية، الواقع، الدراما) هو عروة بن حزام صاحب «عفراء». هذا مثل «عذريٍّ» سابق. رائد في اتجاهه. عاشق. المعشوقة ابنة عم.شاعر كذلك ولا شعر له إلا في ابنة عمّه. طبعاً ليس هذا بالضبط ما دفع قيساً إلى العشق. أقصد ليس ضرورياً أن يكون «عروة» هو المرجع فـ «الكتاب» الذي يتحدَّث عنه بارت موجود في زمن «المجنون» في الجوّ. إنه كثير ومتواتر حتى إنه شكّل ظاهرة فريدة في الشعر العربي عرفت باسم «الظاهرة العذرية».

كتاب بارت الذي لا وجود له موجود دائماً، ولا يسعنا إحصاء مفرداته.



الكاتبة البرازيلية أدريانا ليسبوا:

أدباء أميركا الجنوبية عيونهم على الخارج

حوار: نسرين البخشونجي

أدريانا ليسبوا روائية وشاعرة برازيلية ولدت بمدينة ريو دي جينيرو عام 1970. صدر لها عدة روايات آخرها «غراب أزرق» عام 2010. نالت عن روايتها الثانية «السيمفونية البيضاء» عام 2001 جائزة «سراماجو لأدب الشباب»، كما صدر لها مجموعة قصصية وديوان شعري وثلاثة كتب للأطفال. اختيرت ضمن أفضل كاتبات أميركا اللاتينية تحت سن 39 عاماً 2007. تم ترجمة أعمالها لعدة لغات مثل الفرنسية، الإيطالية واليابانية، والصربية وتصدر في الإنجليزية العام القادم عن دار بلومزبري. درست الموسيقى وعملت كمغنية جاز فرنسا، ثم نالت درجتي الماجستير والدكتوراه في الأدب البرازيلي، وعملت كأستاذة زائرة بعدة جامعات. استقرت منذ عدة سنوات بالولايات المتحدة الأميركية. عملت في مشروع لترجمة أشهر الحكايات الشعبية والخرافية من كل بلدان العالم والتي صدرت في أربعة مجلدات عام 2011 في البرازيل، كما ترجمت مجموعة قصصية لوييلز تاور باسم «كل شيء خراب، كل شيء أحرق» ورواية لبيتر كاري باسم «باروت وأوليفار في أميركا».

تكتبين الرواية، القصة القصيرة والشعر إلى أي مدى ساهم تعدد أسلوبك الإبداعي في وصولك لشريحة أكبر من القراء؟

- حتى أكون صريحة معك، الرواية هي أكثر الأشكال الإبداعية التي يهتم بها الناشرون والمترجمون، فمعظم دور النشر الأجنبية لا تلتفت للكتاب البرازيليين الذين لا يكتبون الرواية، بل وحتى دور النشر البرازيلية تفضل نشر الرواية عن أي شكل إبداعي آخر. لذلك فإن الكتابة في أكثر من مجال اختيار شخصي، ليس له علاقة بسوق الكتب.

«لغة راقية» جملة قرأتها كثيراً وأنا أقرأ عن رأي النقاد والقراء في كتاباتك، هل حسك الشعري أثر على كتاباتك النثرية؟

- للأمانة، لم أقصد أبداً أن أكون «راقية» في كتاباتي، كذلك لا تشغلني فكرة أن يكون ما أكتبه ذا أسلوب شعري أو مؤثر، وإنما أهتم بأن أكتب وفقط. في البداية كنت أقرأ الشعر كثيراً وبالتالي كان الشعر هو أول ما كتبت وربما لهذا السبب أستخدم الأسلوب الشعري دون قصد ومع ذلك فكل ما أهتم به حين كتبت رواياتي الأولى أن يكون الأسلوب بسيطاً.

هل تتذكرين أول تجربة إبداعية خضتها؟

- نعم، كان ذلك في مرحلة مبكرة من عمري، كنت في التاسعة حين طلب مدرس الشعر في مدرستي بريو دجينيرو أن نكتب قصيدة. وجدته أمراً ممتعاً جداً

حتى أنني لم أكتب قصيدة واحدة كما طلب المدرس، بل ربما مئات القصائد. بعدها جربت أن أكتب القصص القصيرة ومن وقتها لم أتوقف عن الكتابة.

إلى أي مدى أثر أدب بوللو كويللو بك كقارئة وكاتبة؟

- في الحقيقة لم أقرأ له أبداً. في البرازيل، لا يعتبر كويللو كاتباً برازيلياً بقدر ما هو ظاهرة عالمية، فهو لا ينتمي للأدب البرازيلي، حيث اعتمد على تقديم عالمه الخاص في رواياته. أحترم ما وصل له عالمياً ومؤمنة بذكائه، حيث استطاع أن يقدم ما يريد أن يقرأه الناس، لكن بشكل عام أسلوبه لا يعجبني.

حصلت على جائزة «سارماجو لأدب الشباب» عن روايتك «السيمفونية البيضاء» حدثينا عن شعورك حين تلقيت خبر الفوز؟

- كان شعوراً رائعاً، لأن سارماجو كان أحد أهم الكتاب الذين أقرأ لهم وهو أكثر الكتاب الذين أكن لهم احتراماً. كنت أول سيدة تحصل على هذه الجائزة، كما أنني أول من حصل عليها من خارج البرتغال. فرحت كذلك بالجائزة لأنها منحتني فرصة لزيارة البرتغال ومقابلة سارماجو شخصياً.

بما أن سارماجو كاتبك المفضل، حدثينا عن تأثيره عليك؟

- أول مرة قرأت له كنت في التاسعة عشرة من عمري حين وقعت إحدى رواياته صدفة في يدي في البداية شعرت أن أسلوبه صعب لكن بعد فترة أحببت كتاباته حتى أنني أقرأ رواياته أكثر من مرة على فترات متباعدة. أما على المستوى الشخصي فهو إنسان خلوق، مؤمن بما يفعله، ظل طوال حياته ثابتاً على آرائه السياسية لذلك هو يستحق كل التقدير والاحترام، لأنه لم يصب مثل كتاب كثيرين يصابون بالغرور.

صدر لك ثلاثة كتب للأطفال، إلى أي مدى يعتبر هذا المجال صعباً؟

- صعب جداً، لأن على الكاتب أن لا ينقل نصائح أو أيديولوجيا معينة، لكن دوره الوحيد أن يساهم في دعم الجوانب الإبداعية لدى الطفل، علينا أن نعطيه ما يحتاجه ليحلم، ليطير بخياله بقدر ما يستطيع ومن المهم جداً أن لا نستخدم أدب الطفل في رسم أفكارنا ككبار، لكن في ذات الوقت علينا أن ندعم أفكاراً مثل الحرية، الاحترام، الرحمة. وأهم شيء لابد أن يكون ما نكتبه واضحاً ومفهوماً لهم.

قدمت أميركا اللاتينية كتاباً كباراً مثل ماركيز أثروا الحياة الأدبية عالمياً، إلى أي مدى يسعى شباب الكتاب لأن يكون لهم دور عالمي؟

- أعتقد أن شباب الكتاب في أميركا اللاتينية أو على الأقل في البرازيل لا يهتمون كثيراً بالشأن الداخلي بقدر ما سيطرت الرغبة في العالمية على كتاباتهم، حتى حين يكتبون في قضايا محلية مثل قضايا المخدرات والعنف والفقر يكتبونها دون استخدام الأسلوب المحلي وكثير من هؤلاء الكتاب لا يكتبون عن البرازيل من الأساس. بشكل عام، أعتقد أن الدور الحقيقي لن يتم إلا عن طريق من يحاولون بصدق الكتابة عن المشكلات المحلية بأسلوب عالمي.

تم اختيارك كواحدة من أهم الكتاب في أميركا اللاتينية تحت سن التاسعة والثلاثين، كيف أثر هذا الاختيار عليك؟

- كان ذلك عام 2007 ضمن فعاليات مهرجان «هاي» لاختيار مدينة «بجوتا» بكولومبيا عاصمة عالمية للكتاب من قبل منظمة اليونيسكو. كانت فرصة رائعة أن أزور كولومبيا مرتين، تعرفت هناك على عدد من كتاب أميركا اللاتينية الرائعين الذين لم أقرأ لهم من قبل مثل «اليخاندرو زامبرا» من شيلي، «بيلار كوينتانا» من كولومبيا، «أندريس نيومان» من الأرجنتين، «جوادالوبي نيتي» من المكسيك. بالنسبة للبرازيل كان هذا الاختيار مهماً، لأننا لأسباب كثيرة أهمها اللغة معزولون عن باقي القارة.

تم ترجمة أعمالك لعدة لغات منها الإنجليزية، الفرنسية، الإيطالية واليابانية، ألم تتلق أية عروض للترجمة للغة العربية؟

- للأسف لا، وإن كنت أتمنى أن يحدث هذا جداً، ففي رأيي اللغة العربية ليست فقط لغة مهمة عالمياً وإنما تعد من أكثر اللغات الغنية بالمفردات.

كمترجمة، إلى أي حد يجب أن يتميز المترجم بحس إبداعي أثناء ترجمة الأدب؟

- أقل من أن ينكر، فالمترجم الجيد يجب أن يكون متواضعاً ومحترماً، أن يكون دوره شفافاً غير مرئي. دوره الوحيد أن يعيد خلق الأفكار المكتوبة بلغة أخرى، حتى وإن كانت إحدى الفقرات مكتوبة بشكل سيئ في النص الأصلي يجب أن تكون كذلك في الترجمة، لأن التصحيح ليس من شأن المترجم.

لمن تقرأين من الكتاب الجدد؟

- من البرازيل يوجد «رودريجو اسيردا، أندري دي ليونيز، فيرونيكا ستيجر، وكلاوديا لاجي. ومن خارج البرازيل يوجد الكثيرون مثل اليخاندرو زامبرا من شيللي، كارلا سوريز من كوبا، فيليبا ميلو وجونزالو م. ترافاريس من البرتغال ومن أميركا نيكول كراوس وجولي أورينجر، ويللز تاور».

هل قرأت لكتاب عرب؟

- في البرازيل تعد «ألف ليلة وليلة» من الأعمال الشهيرة التي يقبل عليها الجميع ولها عدة طبعات للأطفال والكبار كما يتم تدريسها في الجامعات. قرأت كذلك لنجيب محفوظ وللشاعر علي محمود طه الذي أعشق كتاباته، هناك كاتبة تدعى ليلى لالامي هي عربية تكتب بالإنجليزية. للأسف ليس لدي قراءات كثيرة للأدب العربي وإن كنت قد بدأت مؤخراً في التعرف عليه من خلال الكاتب الأرجنتيني «جورج لويس بورجيز» الذي تخصص في كتابة قصص قصيرة تدور في البلاد العربية وتوضح الثقافة الإسلامية.

مقطع من رواية «الغراب الأزرق»

ذلك العام

أدريانا ليسبوا

ترجمة: مها جمال

في إجازات الصيف كنا نذهب دائماً إلى بارا دو جوكوفي ولاية سان سبريتو حيث أصدقاء أمي. كنا نستقل سيارتها الفيات 147 ونصل بعد حوالي سبع ساعات مرهقين لكن سعداء، وطوال الطريق تستمع أمي إلى الموسيقى وتغني، نقف أحياناً عند luncheonettes والذي تفوح منه رائحة الدهون والقهوة المحمصة لندخل الحمامات التي تنبعث منعاً رائحة البول المنفرة. يجلس خارج الحمامات موظف بدين يحيك الكروشيه ويبيع المفارش والملابس الداخلية المصنوعة من الكروشيه وبجواره لافتة من الكرتون مكتوب عليها (البقشيش من فضلك).

كانت أمي طوال الطريق تستمع إلى (جانيس جوبلين) وتغني معها كما لو كانت تغني في فيلم وتلصق رأسها بنافذة سيارتها الفيات الـ 147: «الحرية كلمة أخرى تقال عندما لا تجد شيئاً تفقده واللاشيء هنا يعني اللاشيء. حبيبي، إذا لم أكن حراً، الآن الآن».

حتى عندما كنت لا أفهم الكلمات نشوة أمي تشعرني بالنوم.. كانت تبدو كامرأة أخرى تدهشني وتخيفني. كان لصوتها خشونة مثل صوت جانيس جوبلين.. وكنت أتساءل



تفصيل من لوحة للفرنسي ماتيس

لماذا يصبح البعض مثل جانيس جوبلين وآخرون مثل أمي.

ذات مرة قلت لها: إنك تغنين كما تغني جانيس جوبلين.

قالت: الشيء الوحيد المشترك بيننا هو أن والدها كان يعمل في شركة تيكساكو.. كما تعرف.. للنفط. غضبت عندما علمت أن جانيس توفيت عام 1970قبل ميلادي بعقدين كنت أعتبرها معاصرة لي وكانت تغني «أنا وبوبي ماك جي».

في مكان ما على الكوكب بينما كانت أمي على العكس تماماً ولاهتماماتها أبعاد أخرى. أسندت رأسها خارج نافذة السيارة التي لم تكن «بورش» ومطلية بألوان مهووسة ومرتبطة بالأسفلت الحارق على طريق سريع. في بارا دي جوكو كانت أمي تخرج أحياناً للرقص أو لشرب البيرة مع أحدهم. اثنان منهم أصبحا صديقين مقربين لها، دامت صداقتهم أكثر من صيف. زارنا أحدهما في ريو، بينما كان الآخر يقيم في ريو وكان متزلجاً على الماء وله ابن في الخامسة من عمره كنت أحسده سراً وبغضب.

في ريو وبارا دي جوكو بدأ صديق أمي يعلمني التزلج على الماء ولكن سرعان ما ساءت العلاقة بينهما. اتصل بي لعدة أشهر ليعرف كيف تسير الأحوال وليعرف من بين السطور إذا ما كانت أمي على علاقة بآخر وما إذا كان الآخر لديه قبول أكثر منه. في ذلك الوقت كنت حليفة للمتزلج هنا ولكن ذلك لم يكن جيداً فقد توقف عن الاتصال وتوقفت أنا عن التزلج. كنت والأطفال الآخرون نبدل ملابس نومنا بملابس البحر وبالعكس بعد النزول تحت خرطوم المياه في نهاية اليوم.

أحدهم كان يرمينا بالصابون وزجاجات الشامبو. النمو مثل السحب. لكني كنت سعيدة بشدة هناك وكنت أعود بعد نهاية الإجازات من بارا دو جوكو إلى جاكراندا ببشرة سمراء داكنة مثل لون المنضدة الموضوعة في غرفة المعيشة في منزلنا بجاكراندا.

اعتادت إليسا مناداتي بفتاة الكراميل. وإليسا هي أخت أمي في الرضاعة.

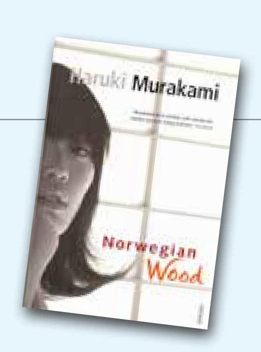
نسب عائلتي كان بسيطاً ومربكاً في نفس الوقت. فقد ربتني جدتي إليسا كما لو كانت ابنتها. وبعد ذلك ولدت أمي ثم توفيت جدتي وبقيت إليسا في ريو عندما ذهبت أمي إلى تكساس مع جدي. وفي سن السادسة عشرة وصلت إليسا لسن البلوغ وحصلت على وظيفة وعلى خطيب لم يكن أبداً ليتزوجها وكان هذا أفضل من لا شيء.

ولكنها ليست كالابنة الحقيقية، لم تقطع الصلة بمن رباها ولم تره ثانية والعلاقة كانت متينة بينهما، وعندما مات جدي الجيولوجي المتقاعد من لدغة ثعبان في تكساس في عامه السابع والستين، كانت إليسا من أرسلت الخبر لأمي في نصف الكرة الجنوبي.

إليسا نمت عن طريق خطأ في رحم خادمة جدتي. لم يكن هناك أب في الصورة وتوفيت الأم أثناء الولادة. لكنها ظلت دائماً ابنة الخادمة.. وهذه الخطيئة الأصلية ونتيجة للعالم الأسود لطبقة الخدم وفي النظام الطائفي المتعمق في المجتمع البرازيلي.. هي من أبعدتها عن أمي التي ذهبت إلى الولايات المتحدة بينما مكثت إليسا بعيداً.. حتى بعد وفاة جدتي. إذا كانت عالجت مشاعر مجروحة فهي مثل قطع المجوهرات الصغيرة أسفل درجها لم تكن لتطلعني عليها.. فيما بعد درست التمريض وحصلت على وظيفة عامة وانفصلت عن خطيبها لأنه لم يكف عن المماطلة.. وطبقاً لرأي إليسا كان ذلك أفضل من أن تبقى في علاقة نهايتها الفشل.

وبالنسبة لي عندما يسألني أحدهم ماذا أريد أن أصبح عندما أكبر، والأحداث التي مرت بي بمثابة احتلال الموج واقتحامه لشريط من الرمال.. امبادا فننور*؟ وبذلك كان العام الذي قضيته في كوباكابانا وبارا دو جوكو مع تلك الماكينة القوية التي تسمى الفيات 147مربحاً بنسبة مئة بالمئة. باستثناء حياة جانيس جوبلين لم أرد أي شيء آخر.

*امبادا: هي نوع من المعجنات البرازيلية التقليدية.



الغابة النرويجية

هاروكي موراكامي

ترجمة د. يمنى صابر

جامعة قطر

كنت وقتها في السابعة والثلاثين، وقد ربطت حزام الأمان في مقعدي حيث كانت الطائرة 747 العملاقة تمخر عباب السحب الكثيفة، وهي تشارف على الوصول لمطار هامبورج. وبللت أمطار نوفمبر الباردة الأرض، مما منح كل شيء مظهراً قاتماً يماثل مشهداً فلمنكياً. وقد ارتدى طاقم الطيران الأرضي ملابس مضادة للمياه، وكان هناك علم يرفرف فوق قمة مبنى المطار القصير، ولوحة إعلان لسيارة بي أم دبليو. إذاً، إنها ألمانيا مرة أخرى.

وما إن هبطت الطائرة على الأرض، حتى شرعت موسيقى خافتة تتدفق من مكبرات الصوت المثبتة في سقف الطائرة: أداء معاد تعزفه أوركسترا عذبة لأغنية فريق البيتلز «الغابة النرويجية». طالما نجح هذا اللحن في إرسال قشعريرة تسري في أوصالي، بيد أنه تمكن تلك المرة من النيل مني بقوة فاقت كل المرات السابقة.

انثنيت للأمام محتضناً وجهي بكفَّيْ يديّ حتى أمنع رأسي من الانشقاق. وبعد برهة اقتربت إحدى المضيفات الألمانيات وسألتني بالإنجليزية إذا ما كنت مريضاً.

«كلا» قلت لها «أنا فقط مصاب بدوار».

«هل أنت متأكد»؟

«نعم، إنني متأكد. أشكرك».

ابتسمت وتركتني، وتحولت الموسيقى لإحدى أغنيات بيللي جويل. استسلمت ونظرت خارج النافذة إلى السحب الداكنة التي تحلق فوق بحر الشمال وأنا أفكر في كل ما خسرته في مسار حياتي: الأوقات التي ولَّت بلا رجعة، الأصدقاء الذين غيبهم الموت أو اختفوا، المشاعر التي لن تعتريني مرة أخرى.

وصلت الطائرة إلى البوابة. وبدأ الناس يحلون أحزمة الأمان ويسحبون أمتعتهم من الخزائن الموجودة فوق مقاعدهم، وفي تلك الأثناء كنت أنا في المرج. أستطيع أن أتنسم العشب، وأستشعر الرياح تهب في وجهي، وأستمع لنحيب الطيور. خريف عام 1969، وسرعان ما كنت سأبلغ العشرين من عمري.

جاءت المضيفة مرة أخرى لتطمئن علي. وفي تلك المرة جلست إلى جواري وسألتني إذا ما كنت على ما يرام.

«إنني بخير، أشكرك» قلت لها مبتسماً «ولكن يجتاحني شعور بالكآبة».

«أعلم ما تعنيه» قالت «أنا ينتابني نفس الشعور من وقت لآخر».

وقفت ومنحتني ابتسامة عذبة «حسناً، أتمنى لك رحلة سعيدة. أوف فيدر زيهين».

مضت ثماني عشرة سنة، ولا زال في استطاعتي استرجاع كل تفاصيل ذلك اليوم في المرج. فما إن أزاحت أيام المطر الخفيف تراب الصيف عنها حتى اكتست الجبال بخضرة داكنة وزاهية. وأرسلت نسمة أكتوبر الأوراق البيضاء للحشائش العالية تتمايل. وتعلق خيط دقيق وطويل من السحب على قبة ذات زرقة ثلجية. يكاد أن يبعث مجرد النظر لتلك السماء البعيدة الألم. وهبت ريح عبر المرج سرت في شعرها قبل أن تهبط على الغابة لترسل حفيف الأغصان وصوتاً بعيداً لنزع لحائها - وهو صوت غائم بدا كما لو كان يصل إلينا من ممر يقود إلى عالم آخر، ولم يتطرق لمسامعنا صوتٌ غيره. لم نقابل أناساً آخرين. ولم نر سوى طائرين لهما لون أحمر فاقع وهما يقفزان من الروع من وسط المرج، ويثبان صوب الغابة. وبينما كنا نسير الهويني، حدثتني ناوكو عن البئر.

إن الذاكرة أمرها عجيب. فحينما كنت في قلب المشهد لم أعره أي انتباه يذكر. ولم أتوقف إطلاقاً لأفكر فيه كأمر سوف يخلق انطباعاً أبدياً داخلي، وقطعاً لم أتخيل أنني بعد 18 عاماً من وقوعه سأتذكره بأدق التفاصيل. لم أعط بالاً للمشهد في ذلك اليوم. كنت أفكر في نفسي. كنت أفكر في الفتاة الجميلة التي تسير بجواري. كنت أفكر فينا معاً، ثم أعود لأفكر في نفسي مجدداً. كنت في ذلك العمر، تلك الفترة من الحياة التي يعود فيها كل مشهد وكل إحساس وكل فكرة مرة أخرى مثلها مثل الكيد المرتد. ومما زاد الأمور سوءاً أنني كنت غارقاً في الحب. الحب بكل تعقيداته. وكان المشهد هو آخر ما قد يتبادر لذهني.



دائماً ما يأتي بصورة جانبية في البداية، لأن ناوكو وأنا كنا دوماً نسير معاً، جنباً إلى جنب. ثم تستدير نحوي وتبتسم، وتميل برأسها قليلاً، ثم تشرع في الحديث، وتنظر في عيني كما لو كانت تحاول أن تلتقط صورة سمك «المينو» الذي وثب عبر بركة نبع صاف.

ورغم كل هذا يستغرق الأمر بعض الوقت حتى يتجلى وجه ناوكو. ومع مضي السنين، يطول هذا الوقت. والحقيقة المحزنة هي أنني قد أسترجع في 5 ثوان ما يحتاج إلى 10 ثم 30 ثم دقيقة كاملة. مثل الظلال الممتدة وقت الغسق. في يوم ما، حسب ظني، سوف يتبع الظلام تلك الظلال. لا يوجد مفر. إن ذاكرتي تبتعد دوماً بصورة أكبر عن تلك النقطة حيث اعتادت ناوكو الوقوف، وحيث اعتادت نفسي الوقوف. ولا يوجد سوى المشهد، منظر المرج في أكتوبر، الذي يعود مراراً وتكراراً إلي كمشهد رمزي في فيلم ما. وفي كل مرة يبزغ، يوجه ضربة لجزء من عقلي. استيقظ، يقول لي، أنا مازلت موجوداً. استيقظ وفكِّر بي. فكِّر في سبب استمرار بقائي. إن الضربة لا توجعني أبداً. فلا يوجد ألم على الإطلاق. وإنما صوت أجوف يتردد صداه مع كل ضربة. وحتى هذا من المحتم أن يتلاشى في يوم ما. إلا أنه في مطار هامبورج كانت الضربات أطول وأشد من المعتاد.

ذلك هو سبب تأليفي لهذا الكتاب. حتى أفكر. حتى أفهم. إنها طبيعتي التي جبلت عليها. ينبغي أن أدون الأشياء كتابة حتى أشعر أنني أفهمها على خير وجه.

حسناً لنرَ الآن، عمَّ كانت تتحدث ناوكو ذلك اليوم؟

بالطبع، «بئر الحقل». لا أعلم إذا ما كانت هذه البئر موجودة، فقد تكون مجرد صورة أو إعلاناً بداخل عقل ناوكو، مثل كل الأشياء التي اعتادت أن تحيكها في حيز الوجود داخل عقلها في تلك الأيام الحالكة. ولكن بمجرد أن وصفتها لي، لم أستطع مطلقاً أن أفكر في المرج بدون هذه البئر. ومنذ ذلك اليوم، التصقت بشكل لا ينفصم صورة شيء لم تقع عليه عيناي أبداً بالمشهد الحقيقي للحقل المترامي أمامي. بوسعي وصف البئر بأدق التفاصيل. إنها تقع على الحافة حيث ينتهي المرج تماماً وتبدأ الغابة - حفرة مظلمة في جوف الأرض، ساحة من الجانب الآخر، تخبئها الحشائش. ولا يوجد ما يحدد محيطها، فلا سياج، ولا رصيفاً حجرياً (على الأقل لا شيء يرتفع عن مستوى الأرض). لم تكن سوى حفرة،

والآن فإن مشهد المرج هو أول ما يعود إلي. رائحة العشب، وتلك البرودة الخافتة للرياح، وصَف التلال، ونباح الكلب. تلك هي الأشياء الأولى، وهي تعود بوضوح تام. أشعر كما لو كان في استطاعتي أن أتواصل معها وأقتفي أثرها بأصابعي. بيد أنه مع وضوح المشهد، إلا أنه لا يوجد به أحد. لا أحد. ناوكو ليست هناك، وأنا أيضاً. أين اختفينا؟ كيف وقع هذا الأمر؟ فكل ما بدا مهماً في ذلك الوقت - ناوكو والشخص الذي كنته وقتها، والعالم الذي أمتلكته هناك - أين ذهب كل هذا؟

حقاً، إنني أعجز حتى عن استرجاع وجهها - ليس في التو واللحظة على الأقل. كل ما تبقى لي امتلاكه هو خلفية، ومشهد جلي، بلا أناس فيه.

حقاً، مع منحي الوقت الكافي، يمكن أن أتذكر وجهها. أبدأ في ربط الصور - يدها الصغيرة الباردة، شعرها الأسود المفرود الناعم والهادئ في ملمسه، وشحمة أذنها الطرية والمستديرة، وتلك الشامة الصغيرة تحتها مباشرة، والمعطف الذي كانت ترتديه في الشتاء، والمصنوع من فرو الجمل، وعادتها في النظر بصورة مباشرة في عيني عندما كانت تطرح سؤالاً، وتلك الرجفة الخفيفة التي تجتاح صوتها بين الحين والآخر (كما لو كانت تتحدث فوق قمة تل تهب عليه الرياح) - وفجأة يظهر وجهها،

فوهة مفتوحة على اتساعها. وقد تبدل لون الأحجار التي تطوقها وتحول للون أبيض متعكر غريب. وتصدعت الأحجار وفقدت بعض أجزائها، وتسللت سحلية خضراء صغيرة داخل شق مفتوح. يمكنك أن تتكئ على الحافة وتحدّق في لا شيء. كل ما كنت أعرفه عن هذه البئر هو عمقها المخيف، فقد كانت عميقة لدرجة أبعد من القياس، وقد غمرها الظلام، كما لو كانت ظلمات العالم كلها قد اجتمعت في أقوى درجاتها.

«إنها حقاً حقاً عميقة» قالت ناوكو، وهي تنتقي كلماتها بعناية. وقد تتحدث بهذا الأسلوب أحياناً، وتتمهل حتى تعثر على الكلمة الدقيقة التي تبحث عنها. «ولكن لا أحد يعرف مكانها» وتكمل حديثها: «بيد أن ما أعلمه علم اليقين أنها هناك في مكان ما».

ابتسمت نحوي وهي تدس يديها في جيوب معطفها التويدي، كما لو كانت تقول «إنها الحقيقة».

«إذاً فإنها بالتأكيد شديدة الخطورة» قلت «بئر عميقة، ولا أحداً يعلم مكانها قد تسقطين فيها وتصير هذه نهايتك».

«النهاية، آه، سبلات. النهاية».

«تلك الأشياء ينبغي أن تحدث».

«إنها تحدث بين الحين والآخر، ربما كل سنتين أو ثلاث سنوات. يختفي أحدهم بصورة مفاجئة ولا يمكن العثور عليه. ووقتها يقول الناس: «آه، لقد سقط في بئر الحقل».

«ليس أسلوباً لطيفاً لمواجهة النهاية» قلت أنا.

«إنه أسلوب بشع للموت» قالت ناوكو، وهي تمشط برفق كتلة من بذور العشب التصقت بمعطفها. «أفضل الطرق أن تدق عنقك، ولكنك في الأغلب ستكسر قدمك ووقتها لن تتمكن من القيام بأي شيء. ستصرخ بأعلى ما في صوتك، ولن يسمعك أحد، ولن تتوقع أن يجدك أحد، وستزحف نحوك أم أربع وأربعين والعناكب، وستتناثر عظام الذين ماتوا قبلك حولك في كل مكان، وسيطوقك الظلام والرطوبة، وفي أعلى رأسك ستكون هناك دائرة صغيرة جداً من الضوء مثل قمر الشتاء. ستموت هناك في هذا المكان، رويداً رويداً، ووحيداً».

«أوف، إن مجرد التفكير في هذا يجعلني أرتعد خوفاً» قلت «يجب أنَّ يجد أحدهم المكان ويبني حوله حائطاً».

«ولكن لا أحد يستطيع العثور عليه. توخَّ الحذر ولا تتعدَّ هذا الممشى».

«لا تقلقي، لن أفعل».

أخرجت ناوكو يدها اليسرى من معطفها وضغطت على يدي.

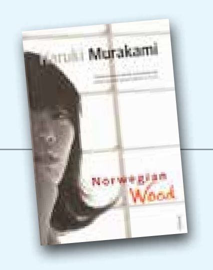
«لا تقلق» قالت «ستكون على ما يرام. يمكنك الركض حول المكان كله في منتصف الليل ولن تسقط أبداً في البئر. وطالما التحقت أنا بك، فلن أسقط كذلك».

«أبداً»؟

«أبداً».

«كيف يمكنك التأكد لهذه الدرجة»؟

«إنني أعرف وحسب» قالت، وهي تشد من قبضتها على يدي. ومضينا نمشي قدماً في صمت. «إنني أعرف تلك الأشياء. وإنني دائماً على صواب. ليس للأمر علاقة بالمنطق: أنا فقط أشعر به. على سبيل المثال، عندما أقترب منك بشدة كما هو الحال الآن، لا يعتريني أي خوف على الإطلاق. ولا يمكن أن



يغويني أي كائن غامض أو رجيم».

«حسناً، هذه هي الإجابة» قلت «كل ما عليك القيام به هو البقاء معي في تلك الصورة طوال الوقت».

«هل تعني هذا»؟

«بالطبع».

توقفت ناوكوعما كانت تزمع القيام به. وهو ما فعلته أنا أيضاً. وضعت يديها على كتفي وأطالت النظر في عيني. وبصورة عميقة كما كان معهوداً منها. كانت عيناها الجميلتان تنظران إلي لمدة طويلة طويلة. ثم انتصبت قامتها لتصل لأعلى طول لها ولامس خدها خدي. كانت لفتة رائعة ودافئة توقف قلبي عن الخفقان فيها للحظة.

«أشكرك».

«على الرحب والسعة» أجبتها:

«إنني سعيدة بما قلته. سعيدة حقاً» قالت وهي ترسم ابتسامة حزن «لكنه أمر مستحيل».

«مستحيل؟ لماذا»؟

«سيكون أمراًغير صحيح. سيكون أمراً بشعاً. سيكون- ».

أسكتت ناوكو نفسها عن الكلام و أخذت تمشي مرة أخرى. كنت أستطيع الجزم بأن كل أطياف الأفكار كانت تدور بخلدها ، وبدلاً من التطفل عليها التزمت الصمت ومشيت إلى جوارها.

«سيكون غير صحيح - غير صحيح بالنسبة لك، وغير صحيح بالنسبة لي» قالت بعد صمت طويل.

«غير صحيح على أي نحو»؟ همست أنا:

«ألا ترى؟ إنه من المستحيل أن يرعى شخص واحد شخصاً آخر إلى أبد الآبدين. أعني، افترض أننا تزوجنا. سيكون عليك العمل خلال النهار. من سيرعاني عندما تكون غائباً؟ أو لو سافرت في رحلة عمل، من سيرعاني وقتها؟ هل من الممكن إلصاقي بك كل دقيقة من حياتنا؟ أي نوع من المساواة ستتحقق في هذه العلاقة؟ أي نوع من العلاقات ستكون هذه العلاقة؟ آجلاً أو عاجلاً سوف يصيبك السأم. ستتساءل عما تفعله بحياتك، ولم تقضي كل وقتك تلعب دور جليس الأطفال لتلك المرأة. لا أستطيع تحمل هذا. إنه لن يحل أياً من مشكلاتي».

«ولكن مشكلاتك لن تستمر حتى نهاية العمر» قلت، وأنا ألمس ظهرها «ستنتهي في آخر المطاف. وعندما تزول، سنتوقف لنفكر كيف ننطلق من هذه النقطة. ربما سيكون عليك مدّ يد العون لي. إننا لا نعيش حياتنا تبعاً لما يمليه دفتر حسابات. إذا كنت في حاجة إلي، استغليني. ألا ترين هذا؟ ما الذي يفرض عليك التحلي بكل هذا القدر من الجمود؟ استرخي وتوقفي عن بناء أسوار حولك. إنك متوترة بشدة ودائماً تتوقعين وقوع الأسوأ. تحرري من التوتر العصبي في جسدك، وسوف تشعرين بالراحة».

«كيف واتتك الجرأة على قول هذا»؟ تساءلت في صوت يفتقر إلى الإحساس.

نبهني صوت ناوكو إلى إمكانية أن أكون قد تفوهت بما لا ينبغي علي قوله.

«أخبرني كيف يمكنك قول هذا» قالت، وهي تحملق في الأرض تحت قدميها «إنك تخبرني أمراً أنا بالفعل على دراية به. تحرري من التوتر العصبي في جسدك، وسوف تشعرين بالراحة. أي فائدة ترجى من قول هذا لي؟ إذا تحررت من التوتر العصبي في جسدي الآن، سوف أنهار. لقد عشت حياتي دائماً على هذا النحو، وهو الأسلوب الوحيد الذي أعرف من خلاله الاستمرار في حياتي. لو استرخيت للحظة واحدة، لن أعرف طريق العودة مجدداً. سوف أتحول لأشلاء، وسوف يتم العصف بتلك الأشلاء. لِمَ تعجز عن رؤية هذا؟ كيف يمكنك التحدث عن رعايتي وأنت لا ترى هذا»؟

لم أتفوه ببنت شفة.

«إنني حائر. حقاً حائر. والأمر أعمق بكثير مما تظنين. أعمق... أكثر قتامة... أكثر قسوة. ولكن خبريني بأمر. كيف طارحتني الغرام وقتها؟ كيف أمكنك القيام بهذا؟ لِمَ تتركيني وحدي فحسب»؟

كنا الآن نسير عبر الصمت المخيف لغابة الصنوبر. تناثرت بقايا جثث حشرات السيكادا الجافة التي ماتت في نهاية الصيف على سطح الطريق، وتكسرت تحت وقع خطوات أحذيتنا. وكما لو كنا نبحث عن شيء فقدناه، واصلنا أنا وناوكو المسير بأناة على الطريق.

«أعتذر» قالت وهي تجذب ذراعي وتحرك رأسها.

«لم أقصد أن أتسبب في ألمك. حاول ألا تجعل ما قلته يزعجك. حقاً أنا آسفة. كنت فقط ناقمة على نفسي».

«أظن أنني لا افهمك حتى الآن» قلت «إنني لست نبيهاً لهذه الدرجة. يستغرق الأمر بعض الوقت كي أفهم الأشياء. ولكن إذا ما توفر لدي الوقت، سوف أتوصل إلى فهمك - أفضل من أي إنسان على وجه الأرض».

توصلنا إلى نقطة نهاية ووقفنا في الغابة الصامتة، ننصت. تعثرت مقدمة حذائي بمخاريط الصنوبر وقشر حشرة السيكادا، ثم تطلعت لأجزاء من السماء ظهرت من خلال أغصان الصنوبر. وقفت ناوكو، وقد خبأت يديها في معطفها هناك تفكر، بدون أن تركز نظرها على شيء بعينه.

«خبرني بأمر يا تورو» قالت «هل تحبني»؟

«إنك تعلمين أنني أحبك».

«هل تسدي لي معروفين»؟

«لك ثلاث أمنيات، سيدتي».

ابتسمت ناوكو وهزت رأسها: «كلا، يكفي اثنان. الأول هو أن تدرك مدى امتناني لأنك أتيت كي تقابلني هنا. أتمنى أن تعي أنك جعلتني أشعر بالسعادة. وأنا أعرف أنها ستنقذني، إذا ما نجح أي شيء في إنقاذي. قد لا أظهرها، لكنها الحقيقة».

«سوف آتي لألقاك مرة أخرى. ما هي الأمنية الثانية»؟

«أريدك أن تتذكرني دائماً. هل ستتذكر وجودي، وأنني كنت أقف إلى جوارك هنا هكذا»؟

«دائماً» قلت «سأتذكر دائماً».

واصلت السير دون أن تتحدث. وتراقصت أضواء الخريف الصافية من خلال الأغصان على كتفي معطفها. ونبح الكلب مرة أخرى، بصوت أكثر قرباً مما سبق. وتسلقت ناوكو تلاً صغيراً، وخرجت من الغابة وسارعت نحو منحدر بسيط. وكنت أتتبعها بخطوتين أو ثلاث من الخلف.

«تعالي هنا» ناديت من خلف ظهرها «قد تكون البئر قريبة في مكان ما هنا» توقفت ناوكو وابتسمت وجذبت ذراعي. مشينا ما تبقى من الطريق جنباً إلى جنب. «هل تعدني حقاً ألا تنساني أبداً»؟ تساءلت في همسة حميمة.

«لن أنساك أبداً» قلت «لن أستطيع أن أنساك».

على الرغم من هذا، أمست ذاكرتي ضعيفة، وقد نسيت بالفعل كل أعداد الأشياء. وأنا أعكف على الكتابة من الذاكرة هكذا، غالباً ما أشعر بانقباض من جراء الخوف. ماذا لو راح أهم شيء على الإطلاق في طي النسيان؟ ماذا لو كان هناك بداخلي نسيان قاتم تتجمع فيه كل الذكريات المهمة حقاً وتتحول ببطء إلى هباء منثور؟ أياً كان الأمر، يجب علي التعامل معه. التشبث بتلك الذكريات المتلاشية والمتضائلة وغير الكاملة وإلصاقها بصدري، سأستمر في تأليف هذا الكتاب بكل الحدة اليائسة التي يمتلكها رجل يتضور تذكراً وهو يحيا على امتصاص العظام. هذا هو الطريق الوحيد الذي أعرفه كي أبقي على وعدي لناوكو.

ذات مرة، منذ وقت طويل، عندما كنت لا أزال شاباً، وعندما كانت الذكريات تدب فيها الحياة أكثر من الآن، غالباً ما حاولت أن أكتب عنها. بيد أنني عجزت عن خط سطر واحد. كنت أعرف أن ميلاد أول سطر سيتبعه تدفق بقية السطور على الصفحة، ولكنني لم أنجح أبداً في كتابته. كان كل شيء حاداً وواضحاً بشدة، لدرجة أنني لم أستطع تحديد نقطة البدء - إن الخريطة التي تظهر الكثير قد تكون غير مفيدة أحياناً. ولكنني أدرك الآن أن في استطاعتي أن أضع في الوعاء غير الكامل من الكتابة ذكريات غير كاملة وأفكاراً غير كاملة. وكلما تلاشت بداخلي الذكريات حول ناوكو، ازداد عمق فهمي لها. وأنا أعلم، أيضاً، لم ناشدتني ألا أنساها. كانت ناوكو ذاتها تعلم، بطبيعة الحال. كانت تعلم أن ذكرياتي عنها سوف تتلاشى. وهو نفس السبب الذي جعلها تتضرع إلي ألا أنساها أبداً، وأن أتذكر وجودها.

إن الفكرة تغمرني بأسى لا أكاد أطيقه. لأن ناوكو لم تحبني قط.

* (الغابة النرويجية) ترجمها للإنجليزية جاي روبين

ولد هاروكي موراكامي في يناير 1949 لأبوين يعملان بتدريس الأدب في مدينة كوبي باليابان. وقد تخرج في جامعة واسيدا في طوكيو حيث درس المسرح وعمل في محل لبيع الأسطوانات. وقبل تخرجه، افتتح مقهى لموسيقى الجاز في طوكيو مع زوجته يوكو، وعكف على إدارته لمدة سبعة أعوام، من 1974 حتى 1981. هاروكي موراكامي اليوم يعتبر من أهم الكتاب والمترجمين في اليابان وقد حظي باهتمام النقاد بجملة أعماله الأدبية وغير الأدبية والجوائز العديدة التي نجح في الحصول عليها. وغالباً ما توصف رواياته بأنها روايات سيريالية من حيث تناوله للوجوه والأمكنةوالأحداث، وهي تركز على موضوعات الغربة، والوحدة. كما أنه يعد من أبرز كتاب مدرسة ما بعد الحداثة في اليابان.
حصل هاروكي موراكامي على جائزة عن أول رواياته (أسمع غناء العالم) 1979 وصنف أسلوبه على أنه غامض، وأنه بمثابة نقطة انطلاق في مدرسة ما بعد الحداثة تختلف عن الأدب الياباني المعاصر. وحصلت روايته (كافكا على الشاطئ) 2002 على جائزة فرانز كافكا. أما رواية (الغابة النرويجية) الصادرة عام1987 فقد حققت نجاحاً غير مسبوق في اليابان، وكانت الكتاب الأكثر مبيعاً وقت صدورها. وقد رشح هاروكي موراكامي لنيل جائزة نوبل في الآداب عام 2012 ولكن الجائزة كانت من نصيب الروائي الصيني مو يان.
تدور رواية الغابة النرويجية في فلك الضياع والغربة، ويختلط الواقع بالخيال في سرد المؤلف. بطل القصة وراويها هو تورو واتانابي الذي يسترجع الأيام الخوالي كطالب جامعي يعيش في طوكيو. ومن خلال ذكريات تورو نشهد تطور علاقته بامرأتين مختلفتين كلية، ناوكو الجميلة والمضطربة عاطفياً، وميدروي المنطلقة والرقيقة. تدور أحداث الرواية في طوكيو في أواخر الستينيات من القرن المنصرم، وهو وقت كان الطلاب اليابانيون فيه، كما كان الوضع في بلدان عديدة، يتظاهرون ضد النظم السائدة في الحكم. وتأتي هذه المظاهرات في خلفية الأحداث وتمنح موراكامي الفرصة في أن يصور حركة الطلاب وقتها على أنها ضعيفة بل ومنافقة من خلال تصويره لتورو وميدروي. وتعرض الرواية كذلك لصداقة واتانابيوكيزوكي الشاب الموهوب والساخر الذي يضع نهاية مفاجئة لحياته ويقرر الانتحار بصورة غامضة.
حققت الرواية شهرة واسعة لكاتبها في اليابان وجعلت منه نجماً لامعاً وهو الأمر الذي قابله موراكامي بقدر من الاستياء وقتها. وترجمت الرواية للإنجليزية مرتين حيث ترجمها ألفريد بيرنباوم في 1989، وجاي روبين في 2000.. كما تم إنتاج فيلم مبني على الرواية ويحمل نفس اسمها في ديسمبر/أيلول 2011 في اليابان أخرجه تران آهم هونج، وهو الأمر الذي أعاد الاهتمام بالرواية مؤخراً، وجلبها من جديد إلى مركز الاهتمام.





أمير تاج السر

الدكتور

كان يونس تلميذاً ثانوياً حين التقيته، ولد ممتلئ الجسم، يكمن في قلبه عشق للطب والأطباء فاق كل عشق آخر.. حتى تحول في النهاية إلى «ببلوغرافيا» حية تحمل في عروقها سيراً ذاتية لما يزيد على عشرة آلاف طبيب.. كانوا أصدقاءه المقربين، انتقاهم من عدة مستشفيات عاصمية وإقليمية زارها مجبراً بالمرض أو متعمداً بعشقه الخاص، وبحث عنهم في كتب الجامعات، والدوريات المترجمة، والحوارات التي يجرونها من حين لآخر في الصحف والإذاعة.. ولد ممتلئ الجسم يسكن في حيّ السكة الحديد.. في واحد من بيوت الطبقة الفقيرة.. يمضي النهار دارساً في صفه الثانوي، والمساء متسكعاً في وسط المدينة، يعرف كل عيادة أنشئت، وكل عيادة أغلقت، وكل طبيب تخرج، أو تزوج أو مات.. وحين يأتي الليل يستدعيهم كلهم.. يساعد حالماً في عمليات أجريت، ومحقّات حملت، وأنّات رتقت بمهارة أصدقائه الطبيين.. ويصحو في الصباح وما زالت أحلامه تقطر، تشوش تحصيله في الحصص المبكرة..

التقيت يونس في واحد من عنابر الباطنية، كان ملازماً شقيّاً لإحدى شقيقاته التي أرقتها حمى «التيفويد» في ذلك العنبر. كان يتلصص على المحاليل، ووصفات الدواء، وأخطاء الممرضات، ويستاء من رائحة المطهر الشرسة، وفي كثير من الأحيان كان ينهب أعراض الأدوية الجانبية من علب الدواء، يتقيؤها في وجوهنا، وربما أعطانا أمثلة منها في شحوب شقيقته، وانعدام شهيتها، وصداعها الغزير، وحين أردت أن أسميه «الدكتور»، ضحك مستخفّاً.. فقد كان يحمل ذلك اللقب بالفعل.. يحمله في صفه الثانوي، وبيوت الطبقة الفقيرة في حيّ السكة الحديد، وفي عنبرنا النسائي الذي يلازم فيه شقيقته أيضاً.. كنت أستغرب من ذلك النبش الغريب لتلميذ ثانوي، ولم أكن أجد في المهنة الوعرة التي نمتهنها أي بريق يغري بالتهام سيرنا الذاتية.. لم نكن «محمد وردي»، ولا «الكابلي»، ولا عبد الحليم، ولا «ديانا روس»، لنرتع في أحلام صبية..

ذهبت شقيقة الدكتور من عنبرنا معافاة من التيفويد.. لكن الدكتور لم يذهب، كان يوجد في عنابر أخرى يقطنها أقارب وجيران، ومعارف.. يوجد في جلسات المساء أمام سكن الأطباء، وفي جمعية أصدقاء المرضى التي أنشأها أرستقراطيون ساحليون، وقدمت أشياء معنوية في زمان ما.. ولد ممتلئ الجسم يحكي عن البروفيسور داوود، وبشير أرباب، وأحمد البنهاوي، وخيري السمرة، وتجبير العظام الهندي، وطب العيون في إسبانيا.. وتلك المصحة السويسرية التي أنشأها جراح تركي، ولم نكن نعرف عنها شيئاً.. وحين يرتبك المستشفى بحادثة طريق، أو جروح نافذة، أو هستيريا جماعية لأحد الأمراض، كان يبدو في وسط كل ذلك دكتوراً أصيلاً.. يرتبك، ويتجهم، ويعدو، وربما صرخ نفس الصرخات التي كنا نصرخها أمام تباطؤ المساعدين.

في أحد الأيام وجدت الدكتور في أحد عنابر الجراحة، لم يكن زائراً، ولا مرافقاً، ولا صديقاً للمرضى، ولا عاشقاً منحشراً في كارثة محلية.. كان ملقى على أحد الأسِرة المتّسخة، وقد اختفى جسده تحت لحاف داكن، والتفّت حول رأسه خرقة ممزقة، كان يبدو أنها تضغط على الرأس لإيقاف انفجار ما.. اقتربت منه، إنه الدكتور يونس، ولد ممتلئ الجسم يسكنه صراع ما، وتبدو دمعات صبية تطل برأسها من عينيه العاشقتين.. كانت أسرته مبثوثة حول صراعه، وأخته التي لازم شحوبها في وقت ما، الآن تخطو بمنديل نحو عينيه، وتحكم ضغط الملاءة حول الرأس.. مددت يديّ إلى ملفه المعلق حول الصراع.. وقرأته.. وارتعبت، كان مصاباً بورم في المخ.. وكان يحتضر.

حين دفنا الدكتور يونس، دفنّاه كزميل عزيز، تعطلت كل الخدمات في المستشفى الساحلي، وبقيت خدمات الطوارئ وحدها، كنت وأنا أسير خلفه، أحس بوجود تلك «الببلوغرافيا»، وأسمع بكاء طبياً لعشرة آلاف طبيب لمّهم من مستشفيات عديدة، ودوريات مترجمة، وحوارات في الصحف والإذاعة.

كُنْتُ هُنَاكَ

حسن نجمي
المغرب

لا أستطيعُ أَنْ أَتَذَكَّر، الآنَ، ما كانَ أَخَّرَني في الشارع - وَسَطَ المدينة، إلى تلك السَّاعة المتأَخِّرة.

خَطَرَ لي أَنْ أَعرِّجَ عَلَى بُورَانْ قبل عوْدَتي إلى بَيْتِي. فاتَّصلْت.

كانت العَشيَّةُ قد ابْتَرَدتْ قليلاً في الرباط، حين وصَلْتُ إلى شَقَّة صَديقَتنا بُورَانْ، عند ملتقى شارعَيْ مولاي إسماعيل وطارق بن زياد في حي حسَّانْ. وجدتها هناك في انتظاري، والخادمة الرَّجيمة وقد صلبتْ ذراعيْها على الصَّدر، في وَقْفتها الخالدة نَفْسِها.

شَبَكْتُ يدَيَّ حول ركْبَتِي اليُمْنى حين تهالكْتُ على الأريكة الجِلْد. بقيت للحظات مستغرق النظر في المدفأة المشتعلة في عمق الصالة. في الواقع، لم يكن هناك برد حقيقي في العاصمة، خلال تلك الأيام الخريفية، لكنَّ للمدفأة دوراً آخر غير أن تُدْفِئ البَشرة وَحْدها.

شخصياً، أحب المدفأة المتَّقدة حين تملأ الأمكنة بالضوء فتشرقُ النَّفْس. تُعْجِبُني الطَرِيقَةُ التي تُوضَع بها قطع الخشب تباعاً، وكيف تحرك القُضْبان الحديد العيدان المحترقة والجمْر الملتهب. أبقى ساهياً لفَتْرة، صامتاً وأنا أنظر عميقاً إلى اللَّهب تتراقص خلف الباب الزُّجَاجي الصغير.

تَشْرُبْ شِّي حَاجَة؟

لا، شكراً. بِاللَّه شْرَبْتْ عَادْ جِيتْ.

إيوا شِّي قَهوة على الأقل.

منذ التقيْنا لأوَّل مرة، منذُ سَنَتِنا الأُولى في الرباط، العام 1972، أَذْكر، وكنَّا ضمن أول فوْج في مركز التكوين المسرحي، بقيت دائماً وَفيّاً في انتظارها. إذا غابتْ حتى تحضر، وإذا خرجتْ حتى تعود، وإذا نَسيتْ حتى تتَذكَّر.

كانت شخصيتها قوية. اقْتحمتْني مباشرةً وهي تمدُّ في اتّجاهي يداً سريعةً: «بُورانْ، اسْمِي بُورانْ»، وكان على وَجْهها سمْتُ نَجْمة مقْبلة. أَذْكر أيضاً: «غَيْثْ، غيْث العُروسي، طالِبٌ من الدار البيْضاء». «حتَّى أنا طالبة من الدار البيضاء». «أَوْلِيَاتْ لِبِلاَدْ donc». «إيوا، شَايْلاَّهْ آكَازَابْلاَنكا!». «مْعَاكْ الحق، كُوَيْزَا وُولِيدَاتْها.. وبناتْها حتَّى هُوماً». ثم، «تَشرَّفْنا».. «تشرَّفْنا». وتبادلْنا ضحكتنا الأولى.

شيْءٌ مَّا بدأَ هُنَاك. لمْعَة ضوء بعيدةٌ في العينَيْن. ظُلَيْل ناعم أيضاً. خيطُ شَغَف مُرْهَف. فجْأةً، وُلدت من جديد، هناك تحت نظْرَتها البِكْر.

كنا قد صِرْنا، داخل المركز، ثنائياً متوافقاً، متلائماً في كُلِّ شيء كتوأم، حتى إننا بدأنا نقتسم الخبز والكلمات والأفكار، نختار الأَسْود، عموماً، لوناً أثيراً لملابسنا، ونتصرف معاً تصرفات بعض ممثّلي هوليوودْ على عهد أَفْلام الأَبيض والأسود، في الأربعينيَّات والخَمْسينيَّات من القرْن الماضي. أقول للجميع، «قالتْ لي بُورانْ..»، وهي تقول أيضاً، «قال لي غيْث - وأحياناً قال لي العُروسي..». نستحضر اسْمَيْنا في غيبتنا، وفي حضورنا. ونَكْتُبهما في الدَّفاتر وعلى طاولات الدَّرْس. كما اعتدنا أن يلوح، أحدنا للآخر، منْ بعيد. كنا نحرِّك أيْدِينا في التَّلْويحات المستَرْسلة كأجنحة عصافير ترفرف اغْتِباطاً بالفراغ الهائل الحرِّ. كان واضحاً أنني أكبرها، من حيث الطول، ببضعة سنتمترات، وبستٍّ أو سبع سنوات أو ربما أكثر قليلاً. ولعلّي كُنْتُ أفوقها، بجرعاتٍ أكثر من التَّعلُّق. صحيح، هي أيضاً. لكنني - أنا - كنت أفوقها هكذا، بفضل ما كُنْتُ أحوزه من طاقة تحمل ووَفْرة صبْر (هل ما زِلْتُ؟). في كُلِّ حال، ظلَّ هذا إحساسي دائماً.

في لحظة، وقفْت وعيناي تحدِّقان في النار.

خطوت في اتجاه الشرفة وسرحْت بالنَّظر من خلف الزجاج المُوصد. بعضٌ من بنايات الرباط أمام امتداد العين. جانب من الشارع ومنعطف إبراهام لنكولن الدَّائري والسيارات العابرة. فكَّرت: هناك، خلف تلك النوافذ والشرفات المضاءة والمنطفئة، لا أحد يعرف ما الذي يحدث للأرواح المعذَّبة في صمت!

إلى الآن، أقصدُ إلى تلك اللحظة التي فيها زُرْتُها، لم تُخْفِ بورانْ مشاعرها. لم تستطع التخلّي عن أسباب رفْضها الغامض لعلاقة حبٍّ كان يمكن أن تمتد عبْر الزمان والمكان،

الرسوم المصاحبة للنصوص تفصيل من لوحات فرغلي عبد الحفيظ - مصر



خصوصاً علاقة الزواج التي كانت مُتوقَّعة. كانت قد قالت إنها «لا تُريدُ أنْ تتعذّب»، وقالت إنها «لا تريد أن تعذّب أحداً آخر بسببها»، وقالت إنها لا تنكر «ما كنّا اقتسمْناه طويلاً من لحظات رائعة، وما بقينا نَقْتسمه كصديقينْ»، قالت إنها لا تستطيعُ التخلّص من ذكرياتنا الكثيرة، «لا أحد بإمكانه محْو الذكريات من ذاكرته. فما بالك إذا كان شخصاً مثْلي ليست حياته إلا مجرد ذكريات». اسْتُدْعيَتْ تلك الذكريات المرَّة من جديد. أتى بها السيّاق فقط. ما كنت راغباً في ذلك. وتقريباً، أعادت إلى مسمعي نفس الجمل القديمة الصغيرة اللاهبة. تَحَشْرَجَ صوتي وأنا أستعيد معها ما حدث لي، تلك الليلة البعيدة بالذات، حين أبدتْ رغبتَها المفْزعة فكاد صدْري يفْرغ من هوائه. كنت سألْتك، بوران، عمّا إذا كان الأذى ضرورياً كالحبّ لكَي يكون الإنسان إنساناً؟ ولم تَردّي. لم يُعْجبْك سؤالي. وطبعاً، لم تُقْنعْن لمْعةُ الابتسام التي بدتْ لي هازِئةً. تسرْسَبت عبْر باب الشَّقّة (هذي الشقّة بالذات لو كانت تسمع وتشْهدُ!) وانْحدرْتُ مع الدّرُوج شِبْهَ حطامٍ كما لو كنتُ تَرنَّحت في هاوية.

ثم رأيْتُ دَمْعاً يَسْبِقُ نَظْرتَها.

بدَا واضحاً أنها انْصَرفَتْ عنّي، فجأةً، إلى ضفَّةٍ أُخْرى. فأمسكْتُ عن الكلام.

وفي لحظة، مَدَّتْ يدَها صَوْبَ وَجْنَتي بنعومة.

بانضي، يا لَك من مُخْلصٍ ثمين! ما زلْت تحْتفظُ بنَظْرتي القَديمةَ في عينَيْك. (أوهْ يا بوران! عشت دائماً أَسْأَلُ نَفْسي لماذا حرَمْتني؟).

تأَسَّفتْ. كانَ ينْبغي أَنْ أُوقِفَ تلكَ النَّظْرةَ (قالتْ لي)، حين أَصْبَحَ ما يجمعُنا أَنظفَ وأَجملَ وأعمقَ من تلك القذارة التي كانَ علينا أَنْ نمارسَها. (قالت أيضاً) هل تعرف؟ كنت بدأْتُ أَكْرَه نَفْسي، كلما تحركْتُ بين الناس، كنتُ أَخجل وأَنا أُحِسُّ إحساساً غريباً مقلقاً كأنَّ رائحةَ جنْسٍ تَفُوحُ منّي. أَعلمُ، لم يَكنْ ذلك إحساساً حقيقياً، لكنَّني كنتُ بدأْتُ أَشَمُّ العفونة تَنْضحُ من ملابسي، من لحْمي ومن كلِّ ثُقوبِ جسدي. (قالت مُسْهبة) ارتعَبْت. أَردْتُك أَنْ تَبقَى في المكان الذي تمنّيته لك. كرهْتُ نَفْسي حقّاً، خصوصاً حين كانت الأيام تكْذبُ عليَّ وتُبْعدُ عني كلَّ أَملٍ في العثُور على أَبي. ثم صرتُ أَهربُ من الكلمات التي كانت ترفعُ من شأني وتفْرحُ بي في مسرحياتك، خِفْتُ أَنْ أُصدّقَ الأرجوحة الجميلة التي كنتَ بدأْتَ تُشيّدها لي

في كلِّ مسرحيةٍ جديدة. خِفْتُ عليكَ من يأسِي. ولكنَّني آسِفَة في كلِّ الأحوال.

لا حاجة، الآن، إلى الأسف، بُوران. تَفهَّمتُ ونَسِيتُ!

كلامٌ، مجرَّدُ كلامٍ. أعرفُ أنَّكَ لم تَنْسَ.

حسناً أنَّ ذلك جاء في وقْته - قلْت.

لم يكنْ سهْلاً علينا - أنا وأنْت - أنْ نتصارحَ.

لكنَّني أبْقيْتُ على حبِّنا...

كُنْتَ التمستَ تَفهُّمكَ فقبلْت، ووعَدْتَني.

آه، يا حينما أعدك يا بُوران!

(فكَّرتُ، لو أنَّني كنت انتبهتُ إلى نَفْسي وَقْتها، كنتُ سأتفادى أصْلاً ذلك الموقفَ المحْزنَ الجارِح، تلك الصدمة في الحقيقة، وقسْوة عبارتِها البارِدة: «اسْمحْ لي، بأنْ أكون فظَّة قليلاً معك. دعْنا نَبْقَ صديقيْن فقطْ!»).

ثم، تحرَّكتْ أصابعُها المرْجفة على وجْنتي من جديد. و، «هيَّا، دعْنا لا نرتعشْ. كبرنا الآن عنْ ذلك». ها أنا أدْرك أخيراً أنَّه كان عليَّ أنْ أقْبلَ وضْعي كصديقٍ سيئِ الحظّ.

ورأيتُها تفتح دُرجَ مكتبِها وتُخرِجُ مِلفَّاً منتفخاً أزرقَ.

عادت تتطلَّع إليَّ وهي تجْلس قبالتي هذه المرة. لفتَ انتباهي الأثرُ الطفيفُ لقلَّة نوْمٍ في عينيْها، وأحمرُ شفاهٍ باردٌ على شفتيْها. كان واضحاً أنَّ نظْرتها تجعَّدتْ، ولم تعُدْ نبرةُ صوْتِها هي ذاتها. ربما من فرط العزلة الطويلة التي فرضتْها على نفْسها. لاحظت أنها كانت تتكلم قليلاً، وتنْقطِعُ قليلاً. تبقى ساهيةً للحظات قبل أن تستأنف.

وبدونِ أنْ تدْعوَني - حتَّى - إلى الإنْصات، شرَعتْ تقْرأُ بصوتٍ مسموعٍ علتْه بحَّةٌ متحشْرجة. كانت تدرك جيداً أنني كنت مستعداً على الدوام لأنْصت إليها ساعاتٍ وساعاتٍ بدونِ أدْنى مللَ. حتى صمتها المعتاد كنت تعلَّمت كيف أتسمَّعه وكيف ألْتقطه، وكيف أكْتبُه في مسرحياتي. وكانت دائماً تدرك أنه صمتها الخاصّ، فتعرف كيف تقوله على الخشبات (ياألله! يا لذلك الحضور الوهَّاج القويّ الآسِر في المسارح!).

كانت يداها ترجفان بالصفحات.

وبعد هنيْهات، سمعْتها تبكي الكلمات التي كانتْ تقْرؤها.

بدا لي كأنَّها محاولة أوطوبيوغرافية في أول تشكُّلها (أو لعلَّها أفقٌ مَّا لكتابة أوَّلية عما كانت بدأتْ تسمِّيه «le tragique de sa vie personnelle»، مأساتيّ حياتها الشخصية.). ربما عليَّ أن أذكِّر نفْسي، بأنها بدتْ لي - في نفس الآن - وكأنها تقرأ ما يشبه رسالة وداع! فكرت هكذا من وحي ما كنت أسمعه، في ظلِّ تلك اللحظة. وسرعان ما خجلْت من فكرة سامَّة كهذه فلم أقلْها. أقْنعتُ نفْسي، على الفور، بأنَّه مجردُ هاجسٍ طارئ بغيضٍ لا يليق بمنْ نُحبّ.

بعد سهْوٍ خفيف آخر، عادتْ إليَّ (بكماء تريد أنْ تقول شيئاً!)

أحنُّ إلى صبيِّ الصُّحُف، حدِّثني عنْهُ بلطفك.

ثانِي يا بوران! أرجوك، ليس وقْته.

ورجتْني بترفُّق، وابتسامة متسامحة، فاسْتسْلمْت. كان عليَّ أن أكرِّر أمامها - مجدَّداً - نفْسَ الحكاية التي سبق وسمعتْها منِّي مرَّات ومرَّات، مع تفاصيل كانت تنْقص هنا أو تنْضاف هناك. لم تضْجَرْ أبداً، رغم أنَّها مجردُ حكايةٍ عديمة الفائدة بالنَّظر إلى ما ظلَّت تنْتظِرُهُ من التاريخ، ولا أنا ضجِرْت. عشرات المرات كنت حكيت لها ذلك الفيلم الذي مثَّلت فيه - وأنا طفل - دور حياتي! وفي كلِّ مرة، كانتْ تتلذَّذ بتاريخي الصغير، وهي تقول ليس عيباً أنْ نكرِّر. المهم أنْ نعرف كيف نكرِّر! ثم استحضرتْ على التوِّ مشهدها الأثير في فيلم «كازابلانكا»، حين تطْلبُ إنْغريد برْغمانْ من عازف الجاز أنْ يعيد على مسْمعها الجملة الموسيقية التي حرَّكتْ وجعها حدَّ البكاء، Play it again, Sam (اعْزفْها ثانية، يا سامْ!)، قبل أن يلتحق هامْفري بوغارتْ بالمكان هلعاً من الموسيقى التي كان العازف يكررها تحت النظرة الممتلئة بالدمع!

عادت بوران لتمدَّ إليَّ يدها، هذه المرَّة، فمددْتُ يدي. ظلَّتْ محتفظةً بها مطوَّلاً، وهي تسْتحثُّني على مواصلة استعاداتي (كان الوقْت قد فات! هل كانتْ لاتزال في حاجة إلى أنْ تعتذر؟).

قبل ذلك اللقاء الأخير، كنت واكبْتُ انْحطاط أشْهرِها الأخيرة.

كانت قد تسمَّمتْ أيامُها تماماً.

ولكنَّني لم أتوقَّعْ ما كانتْ تُفكِّرُ فيه. لا أنْكرُ الآن، لديَّ فهْمٌ بطيءٌ يتأخَّر عادةً (غباءٌ تقْريباً) يجْعلني مثل تلك الشخصية التي تظن، في إحدى روايات بيكيت، أنها وحْدها في البيْت منْ يفْهم شيئاً في الطَّماطم!

ربَّما كانتْ قد فاتتْني أشياءُ كثيرةٌ في حياة بُوران، وفي بيْتها.

لقد ظللْتُ، رغم العلاقة وتعاوننا المسرحي المتواصل، ممتلئاً بسوْرة غضبٍ خامد، مرٍّ وعنيد. أحاول أنْ أتناساه فيُعاود الوطْء والحضُور. وأبداً، لم أتخفَّف من ذلك الانصراف المهين البارد الذي أحرقني من الداخل (أنْ نبْقى صديقيْن فقط!). كان عليَّ أن أنتظر طويلاً كي أعيد تركيب حياتي في غيْبتها. وأعترف أيضاً، لم أتفادَ دائماً آثار تلك الخسارة. ظلَّ الحبُّ (هل كان حبّاً من جانبٍ واحد؟) مركوناً على رفٍّ محجوب. ولم أتلقَّ اعتذاراً بلْ ولم أطْلبْه. بقيت أتصرَّف في إطار مشاريع عملنا الاحترافية. نتواصل لنشْتغل فحسب.

واضح أنها مختلفة الليْلة، ترى هل عثرتْ على تحدِّيها الخاص؟

داعبْتها،

(Tout est autrement, cette nuit !)، كلُّ شيءٍ مختلفٌ هذه الليلة!

تأفَّفتْ، وحرَّكتْ كتفيْها قليلاً (غير عابئة). ثم ألحَّتْ من جديد، واصِلْ، أرجوكَ، لا تَنْس صبيَّ الجرائد.

(قالت) لعلِّي لم أقلْ لكَ منْ قبل كمْ أحببتُ الطفل الذي كُنْتَهُ! أحببْتُه بالأخص هناك، في بار لاجيرونْد. فكَّرت دائماً في أنه قد يكون رأى أبي. هل تصدِّق؟ قد لا تدرك هنا الإحساس الذي لديَّ، فحين يكون لكَ أبٌ ولم تر أبداً عينيْه، تتعلق بكلِّ عينيْنِ رأتاه أو يفترض أنهما رأتاه!

تسألني من جديد.

هل حقاً كنْت ذلك الطفل؟

---

*مقطع من رواية جديدة تصدر قريباً تحت عنوان (لا أحد رأى الملك في القمر)

بجوار الملاحات

مؤمن سمير

مصر

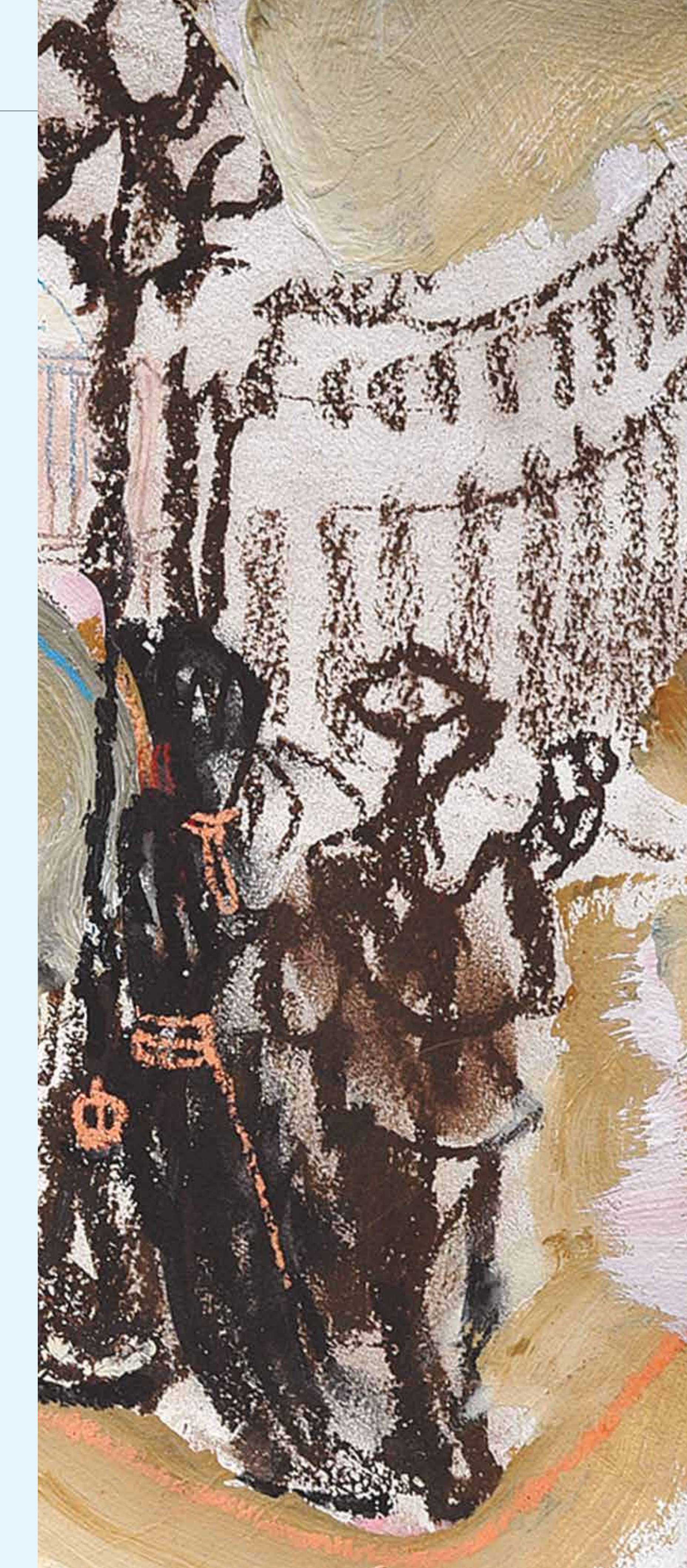
عمودُ النورِ يبِصّ على تلالِ الملح
والظِلال تعصر الماء وتمسحُ إشاراتِ
السحابةِ
وقبلاتِ كفوفهم...
أنا عابرٌ أُصفِّرُ للقطط السوداء فتمشي ورائي
ثم أخوض فأجد للملحِ مكاناً
وسط الطيور...
لا أنسى الأشجار الجرداء
حتى لو هربت ببصري
لأسفل، عقابها العادل
أن يخنقها الصيادونَ
يوم يصيروا عواصفَ
أو ضحكاتٍ
كاذبة...

مُلَثَّمٌ أَشدُ من الشرفاتِ حبالَها
وأبرمها مع الشتاءِ،
لأتمكن من بناءِ الحُبِّ على مقاسِ
الملاكات
وتهيئة صَخَبٍ لإغماضِ عيونهنَ
وراء الأعضاءِ
التي تجوسُ الشوارعَ ليلاً...

هنا الجَرَّافاتُ توازِنُ بين قسوتِها
وطراوةِ القتلِ،
هنا نحنُ فينا أم في الرهبةِ ؟

يبدو أنني اقتربتُ أكثر مما يجب،
رغم كوني لا أملك بوقاً
وسط السيارات القريبة
ولا جوالاتٍ أساعدُ بها الحَمَّالينَ
ولا عيناً مضيئةً أشترط بها
على الشمسِ
ألا تغتاظ من رقصِ النوافذ
فتصنع تماثيل ملحيةً
تنسى فيها الثقوب....

أنا عابرٌ معي حَيَّةٌ سأطلقها على المناظر،
ولأن لساني مشقوقٌ وساقي تكرهني
سأنسى أسرع.. وأسرع..



قصائد

انتصار دوليب

السودان



الحقيبة

ترحل من ثوب إلى آخر
لا تمتلئ بهم ولا تعرف شيئاً عنهم
الحقيبة لا تنتبه إلى الثياب، بل إلى الرحيل.

الغصن لا يتكئ على شجرة
لا يشتعل
الغصن رزين
لا يركن إلى بدايات، أو نهايات.

الغصن في الحقيبة
والحقيبة على الغصن.

لا تهمس بي

لا تهمس
سيستمع إليك العابرون
وسيقومون بسرقتي
من صوتِك
حينها ستأتي النار إلى يديك،
في وقت متأخر
ستطبق الحبال على شفتيك
ولن تسمع أذنيك سوى تلك الصرخات
التي تقصم ظهر النافذة.

لا تهمس
الهواء هو جسدي
دعني بداخلك
بـ بربريتي الصغيرة
أهز جدارك بأزواج القلق الصفراء
وأستغرق في خطاياي المجهولة
لن تمسني المغفرة أبدا
لو همست بي.

لا تهمس
تحتاج بعض الهدوء لـ حفظ مرآتك
قبل أن تشب عن فمك.

تبريد الحديقة

هليوس
لا يغادر الحديقة
والغصن العارف، يشتهي سيلينا
وبردها الملكي.

«لا تبعدي ثوبك
لا تكتبي سلامك في الحدود
لا ترسلي جرحك للسقوف القديمة
لن تحتمله
أورقي ها هنا سيلينا
لا تمري كغريبة».

الحديقة يحاصرها الخوف
من حريق
لن يحتويها.

تمـــويه

يموه قلـبه
راحــلاً من اسم إلى آخــر
حاملاً في فمه جوهــرة
معجونة من دماءٍ
وزر لامــع
مضغوطــ من عرق يابس.

يرحل عابثـاً

يومــئ للجميع بـ عرفه الكاذب
ناثراً إشاعته، وبياناته المــنــمقة
ثم يمضي وهو يضحك
على شفاههم.

رأســي الذي لا ينمــو مني

رأسي اليوم لا ينمو مني
ربما ينمو من باب بارد
أو نافذة لـم تهتـم يومـاً بـأن تكون لها
هويـة.

هذا الرأس الغريب
يجعلني مشبوهة لي
أفكر في اقتلاعه
ورش مطهر أبدي هناك.

أنـا أتعمد تجزئـــتي

أختبئ خلفـــي
لن أرث أمامي يوماً.

أتلصص علي من ثقب بابي
ثمة متسع بالكاد
كي أحدق في حجارتي.

أركض خلفي
أدق أجراس الغبار
فـلا أنتبـه، ولـو لـ أمـد قصيـر مـن
الأرض.

لا أريد أن أتقن لفقي
أتغاضى عن عقد صفقات معي
أنا أعتمد تجزئتي
لا أستطيعني في قالب واحد.

تصـــور مليء بالفاكهة

يا له من تصور مليء بالفاكهة
أن تراني كحبة كرز
على طاولة الضجة
وتفاحة لا تستطيع تفريغ بياناتها
إلا على تلك الأريكة
المُرة.

لم لا أتناول ظـلـي كمـا أريد؟

لم لا أتناول ظـلـي كما أريد
لم لا ألعقه كـ قطعة حلوى
وأحمله لجوار المدفأة
يتلظى بـ لعابها
ويسيل تُـرتـبه على فمي
كخــطمي، ضارة بالصحة.

لم لا أسكبه على مائدتي
دفعة واحدة، وأقسمه
ربعاً للأماكن البعيدة
ربعاً للنهر الذي ضل طريقه
والبقيــة للمـرآة التـي انكسـرت علـى
ظهـري
بالأمس.

لست كما يقولون
أمتلك أجنحة ولا أملك عقلاً
أنا فقط لا أريد ظلاً
ينظر إلـــى الوراء.

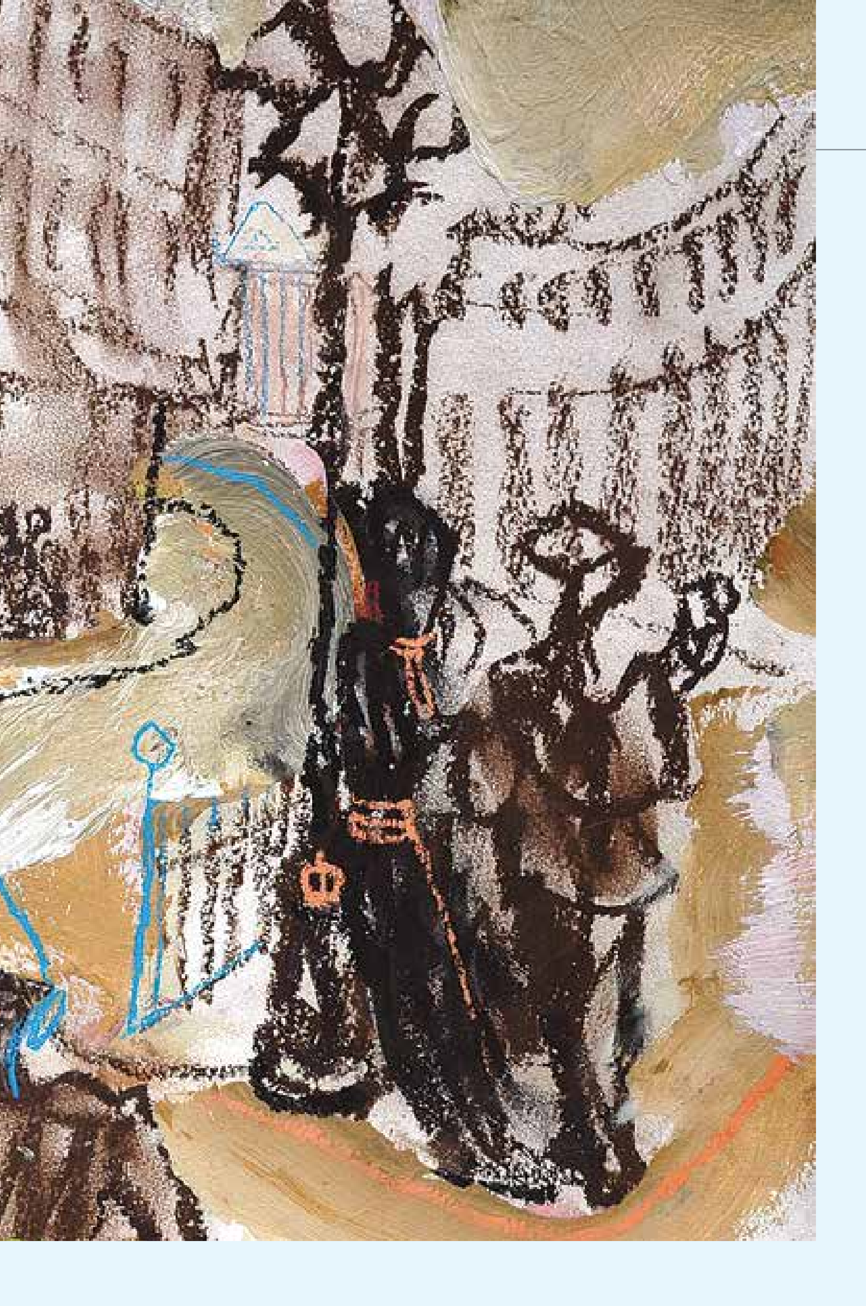
المتبقــيـة مني

الوحيدة المتبقية مني
لا تجيب
تركتها يوماً عند السفح الخــاص بــي
والآن لا تُــجيب
لا يـــهم.

ربمـــا كانت انعكاساً روتينياً
لنهايات قدمي.

المنديل الممتلــئ بالكمثــرى

هنا المنديل الممتلئ بالكمثرى
المنديل القصير جداً
كـ جولة لؤلؤة بـ محارتــهـا
الضيق كـ منتصف الليل
ورائحته الخفيضة كـ موت لا يشبهه
لم يعبر الحديقة يوماً
لكنه يمتلئ بلون الفاكهة
ربما زائفة هي
وربما تعيش في قصة لا يجتاحها أمر
التشغيل
لكنه مثير جداً
كـ كذبة فوقية الصنع.



حالة سطو

حياتي محمد أحمد

السودان

ما هـؤلاء؟! ومن أين جـاءوا؟! القامة قصيرة.. الأجسام ممتلئة.. الجلابيب كثيفةٍ وبلون الرماد. وأغطية الرأس مثلها.. الأحذية مغلقة صنعت من جلود حيوانات نادرة، هبطوا فجأة بعاصمة البلاد، وانتشروا في الدروب والمحلات. وعمّت أخبارهم الأصقاع كرائحة نفّاذة في غرفة ضيقة في صيف استوائي. تجدهم وحداناً على ظلال العمائر وأمام مداخل المساجد وتحت الشمس جائلين وجالسين. يسألون الناس بلا إلحاح، فيعطونهم بلا تردد دون سائر المتسولين. فترمى لهم العملة المعدنية لتستقر أو تقفز عن صحونهم التي يمسكون بها كأنها مقود حافلة. ويحرص الجميع على الابتعاد من هؤلاء. ورغم أن زحمة المشاة بالمدينة تجعل الشخص يصطدم بالناس أحياناً أو يحس بملامسة صدورهم وبطونهم خلفه، إلا أنه لا يجرؤ أحد على الاقتراب من هؤلاء، فهل هم مصابون في أنفاسهم وأنوفهم؟! لا أدري!! وإذا دخلوا السوق جحظت العيون.. وساد الهمس.. وخمد صخب الباعة وتواروا تحت منصات البيع ووراء تلال معروضاتهم وودُّوا لو يغوصوا فيها!. وإذا أطلَّ هؤلاء على المطاعم والمقاهي خفَّ أصحابها لخدمتهم في رهبة، بينما تسلل بعض الزبائن في وجل وعجل وهم ينفضون أيديهم ويمسحون أفواههم دون مواصلة ما كانوا يتناولون. فهل يمكن لعاقل أو حتى نصف عاقل أن يدنو من هؤلاء البشرِ ولا بشر؟!. أغراب جفل الرجال عنهم وصاروا معهم وسط الزّحام كألواح مغناطيسية تشابهت أقطابها.

القوم القصار جامدون كالأبنوس صامتون كالبوم وغير عابئين بفرفرة الناس حولهم. وعندما يختار هؤلاء المساجد ويقفون بأوانيهم نصف الكروية يترقبهم البعض من داخل هذه المساجد وحماماتها عبر النوافذ. وينتظرون انصرافهم بأية حالة. وشوهد بعض المصلين يعبرون عبر المخارج المخصصة للحريم بينما قفز آخرون فوق السور وتطايرت عماماتهم ونعالهم! وبعد أن ابتعدوا قليلاً صاروا ينظرون خلفهم ماذا جرى. كما لو كانوا في تظاهرة ضد نظام مستبد.

اتخذ القوم القصار للرجال كل مرصد وممر، وطرقوا لهم كل مكان للعبادة والعمل والسكن. وأقدامهم المفلطحة تشهد بذلك، وتبدو أحذيتهم تحتهم كأنها صغار الهجرس تتبعهم. وكادوا يصلون لقوارب الصيد في عرض النيل وخيام البدو في الخلاء

وطاردت الهواجس الناس حتى في أحلامهم وسرحانهم. اكتسب أصحاب الوجوه المستديرة شهرة وقيمة. أليست الشهرة أن تكون بارزاً ولو في اتجاه الجحيم؟! أليست الأهمية أن يطيعك الناس ولو كرهاً، وتطمع في أن يفسحوا لك ولو في بقاع الحج وصفِّ الصلاة؟!.

عموماً هي شهرة جاءت فجأة مثلما ظهر أصحابها. وبعض الشهرة تأتي بغتة لأي سبب.

يتهم أصحاب الطواقي الرمادية بـ «الخزا بزا» ولكن ملامحهم المشعة بالصحة تكاد تكذب ذلك. وأشيع أن رائحتهم مؤذنية، إلا أن من اقترب منهم بالخطأ لم يشم منتناً على الإطلاق. وقيل: كل البلاء في المصافحة، فبخل الرجال بأيديهم وأخفوها كأنهم يعانون البرد. لكن لم يحدث لمن صافحهم أن تلاشت إحدى أذنيه أو ألغيت أنفه من الوجود!.

في ظهر جمعة مشهودة امتلأت أكياس وجيوب بل والصحون الحديدية والقرعية لهؤلاء المتسولين وزملائهم العاديين. ولأول مرة تشكر المهنة ويحسد محترفوها ويلجأ إليها أدعياء ويعيش في كنفها أسوياء. ويبدو أن الحاجة كافرة كما يقال. كان القوم القصار يستخدمون أسلحتهم على طريقتهم. ومزيج من نظرة حادة وهمهمة منهم تكفي لتنفيذ التحدي. فإن لم يمنحهم الرجل أي شيء (لله)، سلبوه أعز شيء له قطعة ثمينة منه وتركوها كبنان الطفل مع التلطف!! يا للحول والقوة الإلهية، سرقوا ذلك وأبقوا الموضع مستوياً كسطح الكرة لا مخرج فيه إلا للسوائل الحامضة. ويبقى الشخص بين كونه كرة وكونه رجلاً أو أي كائن آخر. وما أفجع أن يكتشف الرجل بغتة أن بضاعته نهبت. وحدث ذلك لبخيل في قلب السوق فصرخ صراخاً مدوياً ذهل له كل من سمع فتطاير الرجال فوق بعضهم بعضاً، وقادهم حبّ الاستطلاع المفرط لمحاولة جس الضحية والبحث عن تفاصيل حدوث النكبة. وصاحب رأس المال المفقود في تشنّج وهياج جنوني، ويحكم على الجزء المفقود بيد مبسوطة، نعم مبسوطة لا مقبوضة.

احتار عتاة المنجمين والسحرة ونفوا عضوية هؤلاء الرماديين وأدانوا تصرفاتهم. فقط اكتفوا بالشجب والاستنكار دون تدخل لإبطال مفعولهم، ولو أرادوا لفعلوا. فهل خافوا على أرصدتهم؟!.

انطلقت صافرات سيارات الإسعاف نحو المشافي من كل اتجاه حتى ظن الناس أن كل صيحة جديدة لضحية جديدة. واستقبلت أقسام الطوارئ حالات مروّعة، وهرع الأطباء خلف كل حالة وكشفها جماعياً بأسرع ما يكون. وفي دوائر الشرطة رنّت التلفونات وأُصدرت التعليمات وتحركت الدوريات وانتشر الجنود وتملّص بعضهم. تم القبض على معظم الرماديين بلا مقاومة. هل تمّ تخديرهم وصعقهم كهربائياً أو ضربهم في مفارق أرجلهم؟! لا أدري، لكن عند التحري كانوا يردّدون وبلسان متعب ذات الكلمة (لله). وبإضافة يا (مهسنات) هذه المرة.



ونقاط المراقبة الحدودية في الصحاري والجبال والأدغال. وبالفعل وصل بعضهم إلى مناطق نائية وقرى منسية بائسة لا تصلها السلطات الحكومية إلا لـ (خمّ) انتخابات أو جلب جباية أو قنص معارض. لكن لكل مهنة متاعب واقتحامات. إنهم يلاحقون بني جنسهم بكلمة واحدة تنزلق منهم كالعطسة دون أن تبين حروفها:

- الله... (يكررونها قليلاً مع يد ممدودة دوماً)

وأحياناً يزيدون:

- يا محسنين.. (وينطقون الحاء هاءً)

احتاط الرجال بكسور نقدية وعاونتهم النساء في ذلك ما لم يساعدوهم في غيره لمقابلة كل سائل يمرون عليه أو يمر عليهم.. لا فرق، حتى يكونوا في مأمنٍ ونجاة من هؤلاء. وصارت كل امرأة تراقب الأمر بحذر وفزع شديدين خاصة عندما شحت العملة المعدنية ودخلت السوق الأسود. وقيل إن هؤلاء يبيعونها كالحصى في جنح الليل لتأخذ دورتها غير المتكافئة لهم.

خشي الجميع من المجهول وحامت نذر الشؤم في النفوس

الأجندة واللاسلكي

د. وليد سيف
فلسطين

كان شهاب يلح كل مرة للخروج معي إلى التحرير وهو يجلس إلى جواري وأنا أتابع نشرات الأخبار وأتحدث بحماس عن أبطال الثورة. تختلط في ذهنه الأفكار والمفاهيم حولها بين ما تبثه القنوات الرسمية وغيرها.. بين ما أقوله أنا وما يقوله غيري من أهله وجيرانه وزملائه عنها من مؤيد لمعارض ومن محب لكاره.. أخيراً سمحت له بأن يصحبني وأنا ذاهب لألتقي بأصحابي هناك.

في قلب التحرير وفي عز الأيام الحلوة، الفرحة بالثورة بعد تنحي مبارك، تحول الميدان إلى ساحة للاحتفال بالثوار الحقيقيين الذين ذاقوا مرارة الأيام الصعبة واستطعموا حلاوة النصر الذي تحقق بفضل شجاعتهم وإصرارهم. كانوا يسيرون في خيلاء واعتزاز بما أنجزوه رغم ما يبدو على وجوههم من آثار الإجهاد والجهاد حتى لو لم يحظ البعض منهم بإصابات ظاهرة كانت تزين أصحابها كأوسمة. كان معظمهم شباباً صغاراً تزدان بهم المسيرات وهم يقودون الهتافات.

نظر أحدهم نحوي أنا ومجموعة من أصدقائي المثقفين وقال: «لماذا لا تهتفون على الأقل.. لقد تركنا بيوتنا وأقمنا هنا من أجل الثورة.. كنا نموت في البرد والعراء.. ينهال علينا الرصاص والقنابل وأنتم بالتأكيد كنتم على مقاعدكم الوثيرة تحتسون الـ (نيس كافيه)، متدثرين بأغطيتكم الثقيلة وفي متناول أيديكم صحون اللب والفيشار وأنتم تتابعون نشرات الأخبار.. وتمنعون أولادكم من الانضمام إلينا.. أتضنون علينا حتى بالهتاف.. و تكتفون بالتصوير بين الدبابات؟»..

أجاب أحدنا: «لم نأت لنتصور مع الدبابات بل نحن نأتي دائماً لنشارككم معنوياً ونجتمع بينكم.. نفكر في الشأن العام ونتدبر ماذا يمكن أن نكتب أو نفعل في المستقبل». أجاب الشاب في سخرية: «وماله اكتبوا وفكروا.. و اهتفوا أيضاً معنا».

نظر إليه ابني الصبي شهاب متحفزاً وقال: «هما دول الثوار.. دا قليل الأدب.. ما بيحترمش اللي أكبر منه».. ثم نظر إلى الشاب صائحاً في حدة: «وانت مالك انت.. احترم اللي أكبر منك».. أشرت له بأن يصمت ورد الشاب مستفزاً متجاهلاً رد الصغير وموجهاً حديثه لنا: «انتوا مش عارفين حاجة الثورة بتتسرق وانتوا جايين تتفرجوا» ومر من جوارنا كاظماً غيظه.

كان معظم من في سن شهاب يلعبون ويمرحون ويهتفون ويغنون فرحين بمنظر الدبابات والجنود. أويساهمون في تنظيف الشارع أو دهان الرصيف. ولكنه وقف بقامته القصيرة بيننا لا يفارقنا وقد مالت رأسه للخلف ناظراً لأعلى مستطلعاً وجوهنا ومنصتاً لآرائنا وحواراتنا وقد بدت على وجهه علامات استفهام بلا حدود. من حين لآخر كنا نسمع صوت صياح وتدافع مجموعات من الحضور «ضبطنا مخبر مندس.. ضبطنا أمين شرطة مندس.. ضبطنا بلطجي مندس..». وتأتي أصوات الضرب والشتائم عن بعد.

أراد شهاب أن يتدخل في حوارنا وأن يجادل معترضاً على استخدام العنف من قبل الثوار السلميين ضد من يضبطوهم من المندسين. فلم يلتفت له أحد.. ثم عاد يثبت حضوره بين الكبار «بس.. أكيد فيه ناس أجانب مندسة وسطينا برضه. اللي بيقولوا عليهم بتوع الأجندات». نظرت له مع قرصة خفيفة على كتفه ليصمت. ولكن أحد الحاضرين اهتم بأن يشرح له: «موضوع الأجندات دا كذبة يا حبيبي.. طلعوها بتوع النظام القديم عشان يسيئوا للثورة والثوار».

عاد شهاب ليسأل: «يعني أميركا وإسرائيل وإيران مش حاطين ناس وسطينا عشان يخربوا مصر».. انشغلنا عنه بحديثنا من جديد. وضاق من تجاهلنا وتحرك بالقرب منا ثم عاد مسرعاً صائحاً: «شوفت واحد أجنبي من بتوع الأجندات.. شكله خواجه واقف على جنب وبيتكلم في موبايل كبير له إيريال طويل بيحكي اللي بيحصل هنا وبيتكلم عربي زينا بالظبط».. صاح أحد الحاضرين على الفور مردداً ومفكراً.. «بيحكي على اللي بيحصل هنا وماسك موبايل كبير.. دا لازم لاسلكي.. يبقى أكيد شرطه فين دا؟».. فأشار شهاب بإصبعه الصغير.. «أهه هناك أهه.. الطويل العريض ده اللي لابس سويتر جلد أسود..».

اندفع الجميع نحو الرجل بأقصى سرعة.. وهم يهتفون

«الراجل دا دسيسة مخبر هناك اهه»، انتبه الرجل للصوت ورأى حركة الجموع تجاهه. فبدا عليه الذعر في الحال، وهمَّ بالفرار، ولكن في ثوان كان قد حوصر وانهال عليه الجميع ضرباً في عنف وقسوة، وتمكن أحدهم من انتزاع اللاسلكي من يده ورفعه ليراه الجميع .. «أهه لاسلكي أهه.. دا بوليس» فتزايد الضرب شدة وضراوة ثم أمكن لآخر أن يستخلص هويته ويرفعها «كارنيهه أهه.. دا أمين شرطة أمن دولة».

كان شهاب في حالة من القلق والاضطراب، يشعر بأنه تسبب في هذا الضرب المبرح الذي ينهال على الرجل، ويخشى من أن هناك نوعاً من اللبس، فعلق معارضاً «شرطة إيه دا أجنبي».. التفت له أحدهم «لا مصري من المنصورة.. فيه منهم خلقتهم زي الأجانب». صاح أحد الواقفين: «حرام عليكم كفاية».. فرد عليه الشاب الثوري: «ومش كفاية اللي بيعملوه فينا.. كل يوم يندسوا هما والبلطجية في وسطينا ويخرجوا يبلغوا عننا ويبعتوا لنا عربيات الأمن تلم زمايلنا وتقتل فينا».. أردت أن أعود لأصحابي ولكن شهاب صمم على أن أصحبه وهو يتابع مجموعة وهي تخرج بالشرطي وتسلمه لرجال الجيش ليعرف مصيره.

بمجرد خروج المجموعة المصاحبة للرجل صاحب اللاسلكي من كردون الميدان ظهر مجموعة من الرجال بهيئة وزي مشابهين له.. اندفعوا نحوهم وحاولوا أن ينتزعوه من أيدي الثوار الذين صمموا على تسليمه بأيديهم لجنود الجيش.. تلقاه جندي جيش صعيدي وأمسك به بقوة ليسلمه لقائده ولكن أشباه الرجل تكاثروا عليه محاولين أن يستخلصوه وقال كبيرهم: «دا أمين شرطة زميلنا».. فتساءل الشاب الثائر: «وداخل وسطينا ليه.. عشان يتجسس علينا ويبلغ عننا؟ هو الجيش مش بيحمي الثورة لازم يحمينا من مخبرين أمن الدولة». فبدا الضيق والغضب على كبير الشرطيين «بس.. بلا كلام فارغ» ثم جذب زميله المحتجز ليخلصه من يد عسكري الجيش «زميلنا وحيمشي معانا» ولكن عسكري الجيش الصعيدي تمكن من الحفاظ عليه حتى وصل به إلى الناصية حيث الدبابة وقائده وزملاؤه. وحيث مازال يحيط به مجموعة ممن سلموه من رجال التحرير.

كان الرجل مذعوراً يشكو لزملائه الشرطيين: «ضربوني وأخدوا مني الكارنية واللاسلكي والأجندة اللي بأيِّد فيها الأسامي والبيانات».. طمأنه كبيرهم في ثقة: «و لا يهمك حنجيبهم.. حنجيبهم».. صاح أفراد الشرطة في وجه ضابط الجيش في تبجح وتطاول: «دا زميلنا.. وكان بيقوم بشغله.. الميدان مليان عُمَلا وعيال مدسوسة من بتوع الأجندات.. لازم نعرفهم عشان نحمي الثورة»، تدخل الشاب الثوري: «الأجندات دي انتوا اللي تعرفوها.. انتوا ممنوعين من دخول الميدان.. انتوا بتدخلوا عشان تبلغوا عن الثوار».. تجاهل كبير الشرطيين كلام الثوري ونظر إلى ضابط الجيش في إصرار وتحدٍ بما يشبه التهديد: «حناخده يعني حناخده».. فتهيأ جنود الجيش لردعهم ولكن ضابطهم أشار للجميع بأن يهدأوا. ثم نظر لأصحاب الشرطي نظرة مطمئنة ذات معنى رأيتها من زاويتي. ثم في لهجة حاسمة: "يالا كلوا يروح لحاله.. أنا حاتصرف بمعرفتي»، بدأ الجميع ينصرفون في استسلام وأصواتهم تأتي عن بعد بين واثق ومتشكك في حماية الجيش للثورة، وأخذ الضابط الرجل تحت كتفه وسار به حيث سرنا وراءهم أنا وشهاب وقد انتابني الفضول لأعرف ماذا سيفعل به.. كما لحق بنا أصحاب الشرطي، جاءوا ليراقبوا عن بعد.

عند الناصية مال ضابط الجيش بالشرطي جهة اليمين قليلاً حيث ناوله اللاسلكي والكارنيه، والأجندة وأشار له بأن ينصرف. وسرعان ما هرول زملاؤه الشرطيون نحوه يهنئونه على السلامة ويرسلون لضابط الجيش التحية عن بعد ولكنه كان يبتعد في الاتجاه الآخر متجنباً النظر لهم.. نظر شهاب نحوي وسألني: «هو سابه يمشي ليه يابابا.. مش الجيش بيحمي الثورة..».. لم أجد رداً وقلت له: «يالا بينا نروح».. كنت أشعر بانقباض يتزايد وأنا أرى السيارات المصفحة وعربات الأمن المركزي المعبأة بالجنود في طريقها للتحرير، وأنا أحيط كتف ابني بذراعي في خوف وقلق متوجهاً إلى البيت في خطوة أقرب للهرولة.

في المساء صحوت من إغفاءة لأجدني على مقعدي الوثير وإلى جواري كوب الـ (نيس كافيه)، متدثراً بغطاء ثقيل وفي متناول يدي صحن اللب والفيشار.. والتليفزيون يذيع نشرة الأخبار.. ويعلن عن ضحايا جدد نتيجة لاشتباكات وقعت بالتحرير.. ثم توالت صور الشهداء ورأيت من بينهم صورة الشاب الثوري الذي هاجمنا في الصباح.. وناديت على شهاب فلم يرد.. و لكني وجدت خطاباً تركه لي «أنا رايح أقف مع الثوار ضد بتوع الأجندات».

السرّ

وجيهة عبدالرحمن

سورية

في المقهى الشتوي، حيث كلُّ من يدخل يشغل ركناً، ويجلس على كرسي خشبي، يفرد على الطاولة البلهاء كتبه وما تأبط من جرائد باتت عبئاً ثقيلاً على من يشتريها. إلى هناك دخلتْ، وفي يدها حقيبة يد متوسطة الحجم، وقد انتفخت من رزم الأوراق، والكتب المجانية التي كانت تحظى بهم من الكتّاب الذين كانت تصادفهم. التفتت يمنة ويسرة ثم تابعت خطوها باتجاه طاولة فارغة، أُسنِدَ إليها كرسيّان من الخشب.

سحبتْ أحد الكراسي وجلست عليه، إحساسها بالمراقبة كان مرعباً، والوساوس ضجت في رأسها.

هنا المكان يكتظ بالرجال، فلا تلمح امرأة واحدة جالسة فيه، أما هي فكانت الهبة السماوية في هذا الصباح الجليدي.

راقبتها أعينهم بفضولِ من اقتحم ساحة معركة ليست له، لم تعرهم أيَّ انتباه، استقرّت في جلستها، وفتحت تلك الحقيبة بعد أن وضعتها على الطاولة،

أخرجت منها رزمة أوراق وقلم، دعت النادل بإصبعها لتطلب منه فنجان قهوة (سادة) ثمَّ انغمست بكلّيتها في عالم الصفحات البيضاء المكدّسة أمامها.

كانت العيونِ المتطفلة كالأشنيات، ما تزال تراقبها، توّاقة كانت إلى الغوص في الصفحات التي استقر عليها القلم، تريد معرفة ما قد تدونه امرأة اقتحمت عليهم مملكتهم. بين الحين والآخر كانت ترفع رأسها إلى الأعلى، تتنكر شيئاً أو تعيد إلى ذهنها ما ستكتبه، لم تكن حينئاك إلا نبتة صبّار، نبتت عنوة في صحراء بلا ملامح، لم يغرها المكان لكي تدخل إليه، بل كل ما أرادته هو أن تحظى ببقعة تشعر فيها بالحرية و أنّه لابد سيخرجها من أسرها، مكان تكثر فيه من أكل حبات الكرز لتعافها نفسها إلى الأبد، كما قال زوربا، ومن ثمّ لتكمل مشروعها السرّي في كتابة مذكراتها،لم تكن مسنّة لتدون ما مرّ معها عبر أيامها الهلامية، على أنّ المرء حين يدرك بأنّ المنية ستوافيه قريباً يبدأ بجردِ أيامه، وإحصاء كمّ اللعنات التي أصابته، وهو يمضي أعزل إلا من أحلامه، أوهامه، ومما يتوق إليه.



طويلة القامة، ذات بشرة بيضاء، بشعر مائل إلى الشقرة، بدت وكأنَّها في الأربعين ولكن هذه الأربعين ربَّما كانت بدايتها، هل وهبتها كل ما أرادت، ربَّما كانت سنونها تلك عبئاً كبيراً يثقل كاهلها.

إذاً، لمَ ستعود بعد مضيّ كل تلك السنوات لتنبش بأظافرها قاع الذاكرة، لتستحضر منها ما يجدر بها تدوينه مما مضى من عمر.. كخطّ واه، لا يمكن للمرء رؤيته إلا إذا تمعَّن به أو غاص فيه ليستخرج منه اللآلئ التي لمعت فقط، على أن اللؤلؤ ينشأ من علل تصيب المحار.

بدت كالمحارة المغلقة على لؤلؤتها، ولكنَّها الآن، وفي مكان عام كهذا، رغبت في إخراجها، ووضعها على صفحاتها البيضاء.

ما تزال تشعر بالعسس يدهمون اختلاءها بنفسها، إلا أنّ ما استبد بها كان أكبر شأناً من أن تعيرهم أي انتباه.

أسدلت ستارة بينها وبينهم، وبدأت تكتب ما لم تستطع البوح به. كانت السماء في الخارج تدلقُ دلالاً من الماء على رؤوس محنية، وظهور محدبة، يسيرون في الدروب، وأعينهم أبداً إلى خطواتهم، التي يحصونها دون النظر إلى الأعلى، راقبت المطر عبر بلّور النافذة الذي كان يصرخ من سياط المطر، فلا يسمع له صوت استغاثة، تقدَّم منها أحدهم، وقف أمام الطاولة، قبالتها، يحاول قراءة ما تكتبه، لم تشعر باقتحامه عالمها، بعد أن أصدر همهمة رفعت رأسها، وإذا برجل يقف فوق رأسها، ويستأذنها بالجلوس، وكأنها أصيبت بالصمم وشلّت عضلة لسانها، لم تنطق لأنها لم تسمع ما طلبه منها هذا الواقف فوق تلال عمرها، الذي راحت تريقه على الورق، وتملأ به الخطوط المتراصة خلف بعضها.

سحب الكرسي الآخر وجلس، ليُخرج نفسه من حالة الإرباك أو ربَّما المأزق الذي وقع فيه، وقد رفضت رغبته في الجلوس، تظاهر بأنَّها وافقت على طلبه، بدأ ينهال عليها بالأسئلة، ولكنَّ يدها ظلَّت أبداً ممسكة بالقلم، تخطُّ كلماتها ونظرها يثقب الصفحات التي كانت تعبِّئها دونما إعادة قراءة لما كانت تكتبه، لتصوب فيه خطأً أو تصحّح تاريخاً.

ما بال امرأة اختارت هذا المكان دون غيره لتدون فيه مذكراتها، هل نفدت الأمكنة من الأرض!.

امرأة جاءت لتفرج كرب أيامها في البوح، في أن بساط الأمان قد سحب من تحت قدميها، مذ كانت في الثالثة عشرة من عمرها، الأمر الذي جعلها ترفض الزواج من أيٍ كان، وهي الآن تسند ظهرها إلى جدار الأربعين.

ما أرادت اقتحام هذا المكان، إلا لتخترق تابو سبعاً وعشرين سنةً خلت، بينما كانت تلك الطفلة ذات الثلاث عشرة شمعة مشتعلة، بعينين برّاقتين، وإذ بها تفاجأ بمخالب ذئب تنغرس في جسدها الطفولي، يختطفها بينما هي في طريقها من المدرسة إلى بيتهم، الذي يبعد عن المدرسة بثلاثة أزقَّة، يتفرع منها دهليز ضيِّق، كان رابضاً لها على مفرق الزقاق الثالث، كان اختطافه لها كالبرق الخاطف بالأبصار، إذ سحبها من يدها ليدخلها في بيت مهجور لم يكن ببعيد، ثمَّ حاول تدنيس روضة جسدها بانقضاضه كالذئب الشرس على وداعتها، في تلك اللحظة استنجدت بملاكها الحارس الذي لم يتوان عن إغاثتها أبداً، فأرسل إليه ثُلَّةً من الصبيان، يوسعونه ضرباً، في الوقت ذاته أطلقت العنان لساقيها لتسابقا الريح وتوصلانها إلى حيث الأمان في البيت. خوفها لجم لسانها من أن تفشي السرَّ لأيٍّ كان، ظلَّت تحمل السرَّ كسنام الجمل على ظهرها طيلة كل تلك السنوات، في خلواتها كانت مقلتاها تفيضان بالدموع، لو أنَّها فتحت قلبها ذات يوم كتاباً، ليقرأه أحدٌ ما مقرَّب منها، ربَّما أمها، أو قد تكون أختها الكبرى، لما كان هناك سرٌّ كبير غيَّر مجرى حياتها، لكنَّها أبقت الكتاب مغلقاً بدفتيه على بياض روحها.

تحوَّل السرُّ المسكوت عنه إلى داء ألمَّ بصدرها، الذي بدأ فيضان الدم فيه منذ أشهر، شعرت بذلك حين بدأت تتقيأ دماً. تكررت الحالة، وبات دم الصدر يسيل هدراً مع لعابها، لم تخبر أحداً بما أصابها، وما ألمَّ بها من مرض عضال، تعاركت مع نفسها كثيراً لتتغلب على مارد كتمانها لأسرارها، استفحل المرض، فلم تعد قادرة على إخفاء أمره، بعد أسابيع ثلاثة حاولت إخبار أختها، ولكنَّها لم تستطع مرةً أخرى، ربما أدمنت على إخفاء ما يتطلب إفشاؤه، تسمع أمها العجوز سعالها، تسألها عن الأمر، ولكنَّها تتملص من السؤال بدعابة, ازداد وضعها سوءاً، إذ أخبرها الطبيب المختص بالأمراض الصدرية أن الرئة اليمنى بدأت بالتفتت، وكل ما تبقّى لها على قيد الحياة أيام معدودات.

ما زال السنام يعلو ظهرها، تتسرب ساعات عمرها من بين أصابعها، شيءٌ ما يخنق رغبتها في الكلام، عن يوم بات كالطوق في العنق يخنق أنفاسها، لا بدّ لها من ابتكار طريقة لجعل السنام الذي أحنى ظهرها طيلة سبع وعشرين عاماً يختفي كالفقاعة.

أخيراً قررت أن لا أحد سيحفظ لها سرَّها الكبير سوى البياض، لذا حملت رزمة الأوراق، وتوجهت إلى تلك البقعة المزروعة بالرِّجال وحدهم، لتشبع من تناول حبات الكرز، لتعافها و لتبدأ بكتابة قصتها الطويلة.

حين لم تعر ذلك الذي جلس إلى طاولتها أي انتباه، حمل بعضه، تركها خائباً، بينما انغمست في تحديد سمات عمرٍ أضناه سرٌّ صغير، لم يكن سيغدو سرّاً إذا ما باحت به في اليوم الأول، ولكنها استسلمت للخوف من العقاب لجريمة لم ترتكبها، ولا هي ستكون المسؤولة عما حدث معها، إذا ما تحقق لذلك الذئب مراده. دفنت سرَّها في صدرها الذي تفتت الآن.

ظلّت تكتب تلك القصة طوال أسبوع كامل، بذات الطقس الهذياني وفي ذات المكان، إلى أن افتقدها النادل ذات صباح وصباح آخر، ثمَّ تتالت الصباحات، وهو ينتظر دخول امرأة المقهى الشتوي، وطلب فنجان قهوة سادة ثم البدء بالكتابة.

الكلام أيضاً
بضاعة تثير الطمع

سليمان فياض

أطلقت عليه في سنوات الجامعة ميرسو المصري، وميرسو أحد الشخصيات الروائية لألبير كامي في روايته الغريب، وكان كلانا يتمنى أن يكون كاتباً كبيراً، وكنت كلما مر بي الزمن وعرفته أكثر تأكد لي حسي الأول أن ميرسو المصري خير ما يمكن أن يطلق عليه.

•••

كان ميرسو المصري قد انتقل وأسرته من بيته بحي شبرا إلى بيت أكثر اتساعاً بدور أرضي بحي بين السرايات - وكنا نجتمع عنده بمناسبة وغير مناسبة فرادى ومثنى وثلاث في غرفة احتشدت فيها الكتب على الجدران واقفة ونائمة على رفوف متفرقة تحملها المسامير نتحدث ونتناقش في شؤون الثقافة، وما ينشر منها، وكان ميرسو المصري متحدثنا المتسلط المسخف حيناً والمادح حيناً أحاديث شفهية. فلم يجرؤ أحدنا على ممارسة الكتابة بعد حتى هو.

وذات ليلة خرجنا من بيته وهو معنا ذاهب إلى حيث لا نعلم، ونحن ذاهبون إلى مقاهينا المحددة بوسط القاهرة، ولم نكد نخرج من بيته حتى وضع ساعده في ساعدي، وقال لي بحيث يسمعه الجميع: الواحد مش لاقي حد لما يكلمه يقول له الأستاذ.

عندئذ انكشمت في نفسي فأنا مع إنسان أنويّ أرشدني إليه ما قرأته عن مثله في مكتبة المنصورة كتاب «علم النفس التكاملي» للدكتور يوسف مراد، وبدأت آخذ حذري ولا أقطع معه ودّاً، ولكن لقائي به أخذ في التناقص فأنا أريد صديقاً يسير معي ولا يتعالى عليّ ولا على غيري.

•••

نجح صاحبنا بعد تخرجنا «ميرسو المصري» في أن يشتغل بمجلة أسبوعية مصورة مشهورة كمحرر يطبع بلغة الصحافة وثقلت عليه وطأة العمل الصحفي ومسؤولياته تحريراً، وفي سهرة المونتاج والطبع، فطب عليّ ذات ليلة في بيتي، وقال لي:

- عايزك تشتغل معي في المجلة اللي أنا باشتغل فيها.

صدمني ما قاله فالليلة عدت لتوي من سفارة الكويت بعد مقابلة وزير التربية والتعليم بالكويت صديقي وزميلي في الكلية وقد أخذ بياناتي بيده، وطلب مني أن أحضر لمدير مكتبه غداً بالسفارة لأوقع عقد عملي بمدرسة الكويت الثانوية، وكان ذلك مغنماً لي: قيمة المرتب أولاً، وثانياً لأن اختيارات المدرسين المتعاقدين بمقر السفارة قد انتهت قبل يومين.

قال لي صديقي ميرسو:

- لا تنهب ستتعب وتهلك في الحر والغربة وريح الشوب الرملية. ابق هنا لتكون كاتباً كبيراً.. انهض وتعال معي.

قابلت حينئذ من أسميته فيما بعد «الغول»، نهض من مكتبه - المرة الوحيدة التي نهض فيها لي طول بقائنا معاً في المجلة المصورة.

•••

إلى القاهرة جاء الأستاذ ميشيل وكانت أجواء الوحدة تهب في الأفق على مصر وسورية وكانت العقبات في طريقها بلا عدد.

وكان ينزل كعادته في فندق سميراميس القاهرة، ونشر خبر وصوله إلى القاهرة، ودعا الغول إليه صديقي ميرسو، وغاب ميرسو معه نحو من ساعة وعاد إلى غرفة التحرير أو المطبخ، قال لي ميرسو بحماسة فور جلوسه:

- صديقك ميشيل في سميراميس ألا تريد زيارته.

قلت له:

- حين يتصل بي لماذا تقول ذلك؟

قدم لي ورقة بها عدد من الأسئلة تراوحت خطوطها بين خط الغول وخط ميرسو، قال لي ميرسو.

- وجه إليه هذه الأسئلة، وسجل أو اكتب إجابتها سننشرها بالمجلة وسيكون نشرها قنبلة هو لا يعرفني وإلا لذهبت إليه وأنت بعد بعثي.

التقيت بالرفيق ميشيل في شرفة الفندق وكان معه المترجم العظيم سامي الدروبي المترجم لروائع ديستوفيسكي الكاتب العظيم إلى العربية أثنيت لسامي على جهده، وكنت قد قرأته كله بمكتبة تابعة لدار الكتب المصرية بحي المنيرة.

قال لي سامي:

- وصديقنا ميشيل كان شاعراً وكان قاصّاً، ومن عشاق «بروست». جلساتنا أدبية إذن.

قلت له للأسف لا معي أسئلة من المجلة التي أعمل بها، وأرجو تكرم الأستاذ ميشيل بالإجابة عليها. وكانت إجابته وما تلاها عجباً من العجب. أعجبته الأسئلة وأدرك استغلال المجلة لي ولمناسبة زيارته ليقابل عبد الناصر.

أجاب الأستاذ منها على سؤال من ثمانية أسئلة، ثم استأذن ليستريح فترة بغرفته، وكانت تلك عادته ولم نعرف قط في أي مرة نحن الرفاق أنه ينام أو يأخذ شاياً أو يشرد ناظراً من النافذة إلى النيل.

أدرك سامي استيائي وخشى مللي من الانتظار، فقال لي:

- اعطني الأسئلة.

وبدأ يكتب إجابة الأستاذ المفترضة عليها بطلاقة وتدفق كبعثي عريق. وناولني الأسئلة في النهاية وأجوبتها، وقال لي: انشرها على مسؤولية الأستاذ ومسؤوليتي، وكان قد أضاف إليها أسئلة أخرى.

قرأت الحوار، وجاء ميرسو وقرأ الحوار بانبهار، وقال لي برجاء خفي:

- تسمح لي احط اسمي بعد اسمك.

فقلت له مصدوماً وضاحكاً ومدركاً الموقف:

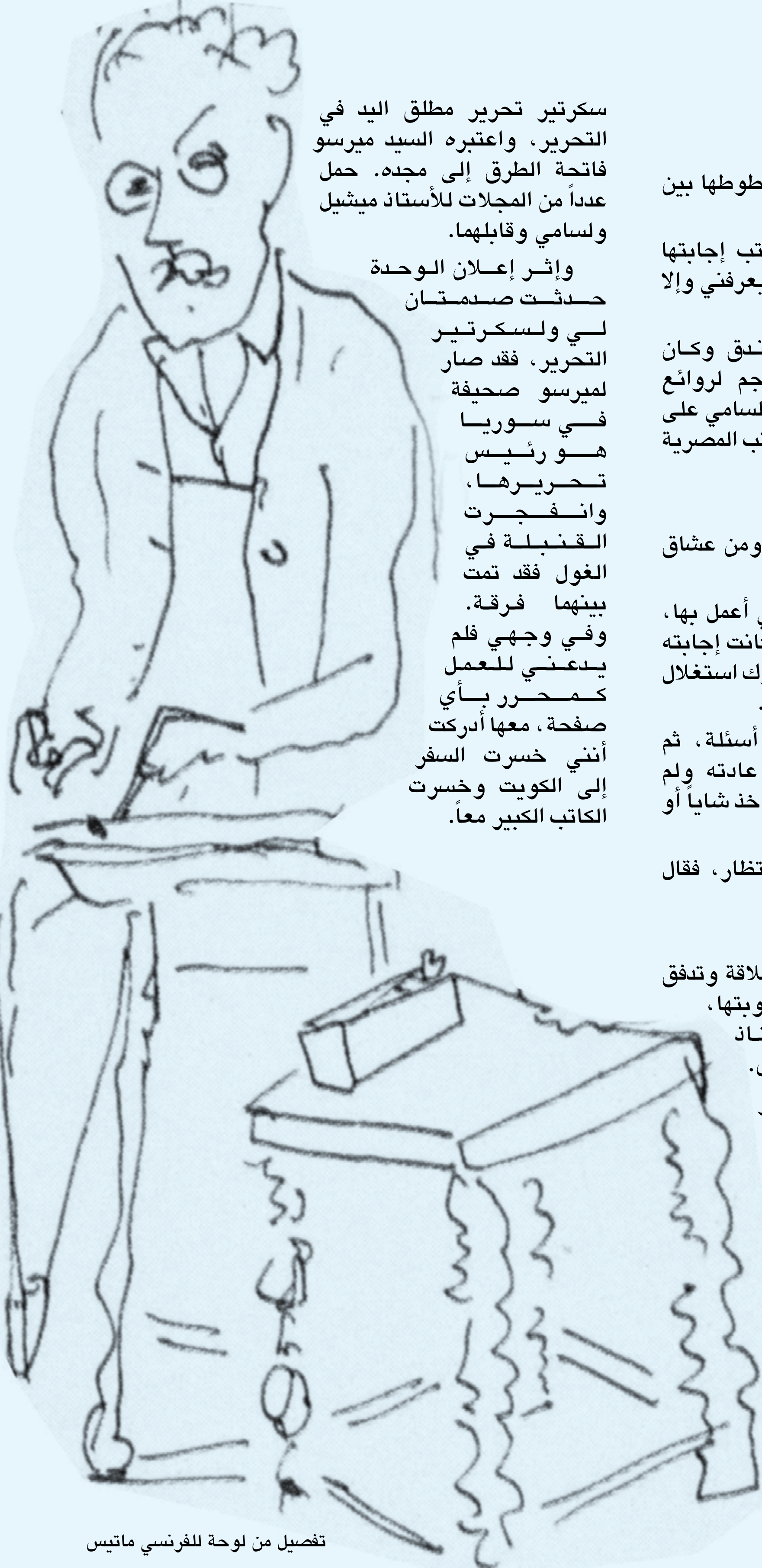
- ما أنا إلا رسول.

ثم قلت له بغيظ ضاحك ومكتوم:

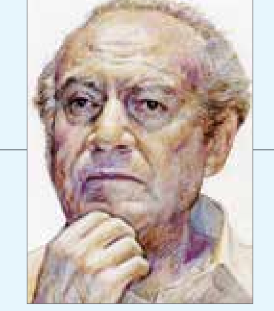
- اكتب عليه اسمك وحدك ما أنا إلا رسول وللعلم لكي تستريح أجاب عن الأسئلة الأستاذ سامي الدوربي، الأستاذ ميشيل لم يجب إلا على سؤال واحد، وأضاف سامي إلى الحديث أسئلة أخرى وأجوبة.

ونُشر الحديث على صفحات المجلة بعد أيام، واعتبره الغول قنبلة، وزينه بعدد من المانشيتات والصور الملونة، وكان مجرد سكرتير تحرير مطلق اليد في التحرير، واعتبره السيد ميرسو فاتحة الطرق إلى مجده. حمل عدداً من المجلات للأستاذ ميشيل ولسامي وقابلهما.

وإثر إعلان الوحدة حدثت صدمتان لي ولسكرتير التحرير، فقد صار لميرسو صحيفة في سوريا هو رئيس تحريرها، وانفجرت القنبلة في الغول فقد تمت بينهما فرقة. وفي وجهي فلم يدعني للعمل كمحرر بأي صفحة، معها أدركت أنني خسرت السفر إلى الكويت وخسرت الكاتب الكبير معاً.



تفصيل من لوحة للفرنسي ماتيس



د. محمد عبد المطلب

شوقي وإمارة الشعر

(1)

تحتفل مصر والعالم العربي بمرور ثمانين عاماً على رحيل أحمد شوقي، وقد اختلف من أرّخوا لحياته حول يوم وفاته، البعض قال إن الوفاة وقعت يوم الخميس الثالث عشر من أكتوبر/تشرين الأول 1932، والبعض قال إنها وقعت يوم الجمعة الرابع عشر من أكتوبر/تشرين الأول 1932، والقولان صحيحان على وجه التقريب، ذلك أن شوقي أمضى نهار يوم الخميس على ما اعتاده في كل يوم، ثم ذهب في العاشرة مساء إلى (دار الجهاد) التي كان يرأس تحريرها (توفيق دياب)، ووصل إلى منزله في الحادية عشرة، ثم ذهب إلى النوم، وفي الثالثة صباحاً أيقظ خادمه، وطلب منه استدعاء الطبيب، واستدعاء أفراد الأسرة، لكن لم يلحق به إلا قرينته وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، ومن ثم صح قول من قال إن الوفاة وقعت يوم 13، وصح قول من قال إنها يوم 14، إذ إن سكرة الموت بدأت في العاشرة مساء، أما الوفاة فقد وقعت في الثالثة صباحاً، وهذا الوقت بداية يوم جديد.

وذكرى الوفاة، تستحضر في الذاكرة المسيرة الحياتية والإبداعية لهذا الشاعر العظيم، وهي مسيرة مزدوجة، بدأت مرحلتها الأولى مع مولد الشاعر عام 1868، إلى أن نفي إلى إسبانيا عام 1914، وبدأت المرحلة الثانية مع عودته من المنفى عام 1920، إلى وفاته 1932.

وقد آثرت البدء بوفاة الشاعر، لأنها المناسبة التي يجتمع فيها محبو الشعر، ومحبو شوقي في بيت شوقي (كرمة ابن هانئ) لإحياء ذكراه.

(2)

في المرحلة الأولى أصدر شوقي الطبعة الأولى من ديوانه، وكتب مقدمتها، وذكر فيها أن الذي أشار عليه بتسميتها (الشوقيات) الأمير شكيب أرسلان عندما التقاه في باريس في زمن صباه، وفي هذا يقول شوقي:

صحبت شكيباً برهة لم يفز بها ... سواي على أن الصحاب كثير

(3)

وكلامنا عن تسمية ديوان شوقي (بالشوقيات) يقودنا إلى الهدف الأساسي من هذا المقال عن أول من أطلق على شوقي لقب: (أمير الشعراء)، إذ ذكر (سليم سركيس) في مذكراته التي نشرها في (مجلة سركيس) العدد (14) عام 1915 أنه أول من لقب شوقي (بأمير الشعراء).

وكنت في قراءة سابقة ذكرت أن أول من أطلق على شوقي هذا اللقب، جريدة الأهرام عام 1926، إذ كانت تنشر قصائده تحت عنوان (قصيدة لأمير الشعراء)، لكن بعد قراءتي لما كتبه سركيس، عاودت الرجوع إلى المدونات التي تناولت هذا الشاعر، فأكدت عندي أن الأهرام هي السابقة إلى هذا اللقب، إذ إن (داود بركات) الذي تولى رئاسة تحرير الأهرام بعد وفاة مؤسسها (بشارة تكلا) عام 1899، قال: إنه أول من لقب شوقي (بأمير الشعراء) على صفحات الأهرام عام 1898 وهو في بداية حياته الصحافية، وهو ما أكده عبد المنعم شميس في كتابه (شخصيات حول شوقي) الصادر في سلسلة اقرأ عام 1979، إذ ورد في صفحة 112 أن داوود بركات رئيس تحرير الأهرام هو أول من أعطى شوقي لقب (أمير الشعراء) في مقال له عام 1898 م، وكان وقتها في بداية مشواره الصحافي.

لكن الملفت أن داود بركات ذكر - أيضاً - أنه أول من أطلق على شعر شوقي: (الشوقيات) وهو ما يتنافى مع ما ذكره شوقي في مقدمة الطبعة الأولى لديوانه (1898) من أن الذي اقترح عليه تسمية الديوان بالشوقيات، هو الأمير شكيب أرسلان، معنى هذا أن سليم سركيس لم يكن أول من لقب شوقي بهذا اللقب، وإنما كان يردد ما سبقت إليه الأهرام من إطلاق لقب (أمير الشعراء) على هذا الشاعر، إذ لا نظن أن ما سبقت إليه الأهرام كان غائباً عن سركيس.

وقد اجتمع أعلام الأمة العربية في دار الأوبرا في التاسع والعشرين من أبريل عام 1927 لمبايعة شوقي بلقب (أمير الشعراء)، والاحتفال بإصدار الطبعة الثانية من ديوانه، وبعضويته في مجلس الشيوخ، ومن الحاضرين في هذا الحفل: حافظ ومطران وشبلي الملاط وأمين نخلة، وفي هذا الحفل ألقى حافظ قصيدته، ومنها قوله:

أمير القوافي قد أتيت مبايعاً ... وهذي وفود الشرق قد بايعت معي

لكل هذا صح عندي أن جريدة الأهرام هي أول من أطلق على شوقي لقب (أمير الشعراء)، وهو الأمر الذي كان مثار فخر لداود بركات عندما قال: «وقد يكون من مفاخر حياتي الصحافية أني لقبت أحمد شوقي بك في سنة 1898بأمير الشعراء على صفحات الأهرام».



عبدالوهاب الأنصاري

الحذافير والرمّة

نقرأ أو نستمع إلى البرامج الإخبارية فنستوعب ما يقال. نستوعب، على الأقل، ما يقال على مستوى اللغة إن لم يكن على مستوى مجريات السياسة في حال استماعنا للأخبار السياسية. لكننا، لدى استماعنا لهذا وذاك، لا نعير ألفاظ اللغة الكثير من الاهتمام- ولا ينبغي أن نعير الألفاظ اهتماماً وإلا صرف ذلك انتباهنا عما نستمع إليه. لكننا إن فعلنا ذلك لوجدنا، أو لوجد أغلبنا على أي حال، أننا لا نعرف معاني بعض هذه الألفاظ، على شيوعها واستخدامنا لها في أحاديثنا. وحتى عندما نعرف معانيها فإننا لا نعرف لها اشتقاقاً أو إفراداً أو جمعاً أو تنكيراً أو تأنيثاً. لا نعرفها إلا كما هي.

ففي الكويت، حيث الأزمة بين المعارضة والحكومة ما تزال مشتعلة، عنونت جريدة الأنباء الكويتية خبراً متعلقاً بمرشح الدائرة الثالثة،باسل الجاسر بالعنوان التالي: «الجاسر: تطبيق القانون بحذافيره يعيد الكويت درة الشرق الأوسط». وعندما سقطت قنيفة سورية فوق الأراضي التركية في أكتوبر من هذا العام جاءت العناوين: «تركيا مطلعة على ملابسات إطلاق القنيفة بحذافيرها». فما هي الحذافير وما مفردها؟ الحذافير، حسب القواميس، تعني أعالي الشيء ونواحيه (لسان العرب، الصحاح)، واصطلاحاً تعني الشيء كله: «أتوا بحذافيرهم» أي أتوا جميعهم. إلا أن المعاصرين يعنون بها «الأمر كله بما يشمل دقائقه»، وذلك مثل «ينبغي تطبيق القانون بحذافيره» أي بتفاصيله الدقيقة، لا يترك منه شيء. وهذا اختلافٌ (أو قل هو تطور) كمّي، إن صح القول، في معنى الكلمة. ويعجبني في هذا ما جاء في كتاب العلامة إبراهيم السامرائي «في شرف اللغة العربية». (سلسلة كتاب الأمة). يقول: «وقالوا: المفرد «حذفور» أو «حذفار». وقولهم: إن المفرد إما هذا وإما الآخر، يومئ إلى أنهم ولّدوا هذا المفرد، وليس له وجود في كلامهم، ولم نقف فيما بين أيدينا من نصوص على «الحذفور» أو «الحذفار»، فهو شي مما ولّدوه من الجمع، الذي فشا استعماله في كلامهم وأدبهم». إلى أن يصل إلى أمرٍ طريف: «وكنت قد أشرت في «أظافير» إلى رأي المولويّ الكنتوري الذي ذهب فيه إلى أن «حذافير» أصلها «أظافير» بعد إبدال الحاء من الهمزة». ومن الطريف أيضاً ما كتبه حبيب العربنجي باللهجة العراقية «المقالة الحنفورية» حيث يشكل «الحنفور» حالةً طبية وورماً يجب أن يستأصله الطبيب!

وفي قطر لدى افتتاح الدورة الحادية والأربعين لأعمال مجلس الشورى في كلمة أمير قطر «إننا نعمل ونصب أعيننا مصالح المجتمع والإنسان القطري». وكذلك فالقنصلية المصرية بجدة أعلنت فيما يتعلق بالحجيج «نضع رعاية أبناء الوطن نصب أعيننا» فما هو النصب (برفع النون وتسكين الصاد)؟ الأمر الذي تجعله نصب عينيك هو الأمر القائم الماثل أمامك، كما لو كان منتصباً أمامك («وإن كان ملقىً» بتعبير لسان العرب). وبالتعبير المعاصر، هو على رأس أولوياتك. فالدلالات المتعلقة بالجذر (ن ص ب) لا تخرج عن أحد المعاني الأساسية التالية: ما يتعلق بالكد والإعياء (والمرض)، مثل «عيشٌ ناصب»، و«إذا فرغت فانصِب»، أو الانتصاب (بما يشمل الأصنام- الأنصاب أو النُصب، من حيث هي منتصبة أو قائمة، أو المعاداة حيث العدو يمثل أمامك: ناصبه العداء)، والمعنى الأخير بما يتعلق بالنصيب (الحظ).

وأخيراً، كلمة (رمـة) التي نسمعها ونعرفها تماماً والتي تعني «الأمر كله» أو «بأكمله». فعندما حكم على طارق الهاشمي غيابياً بالإعدام صرح أن «القضية برمّتها سياسية وليست أمنية». وفي موقع القدس «وزارة التربية: استمرار الإضرابات يهدد العام الدراسي برمّته»، فما هي الرمة (بكسر الراء أو رفعه)؟ «الرمة قطعة من الحبل بالية» (لسان العرب). وأصل الكلمة، بحسب لسان العرب، هو الحبل يشد في عنق البعير فيقال أعطاه البعير برمّته، أي أعطاه الأمر كله، حتى أقل الأجزاء قيمةً. وهو كما يقول المعاصرون: أعطاه «الخيط والمخيط». ومثل ذلك الزمام الذي يقاد به البعير، إلا أن الزمام كناية عن التحكم بالأمور. فنوع الحبل إذن يغير المعنى!





لأن الكاتبة مشغولة بمسألة موتها، دائماً ما تكون قصص الكاتبة الكندية أليس مونرو صعبة ومعقدة. في مجموعتها القصصية «الحياة الغالية» تقول الكاتبة: «هذه الأشياء التي أكتبها عن حياتي هي الأولى والأخيرة والأصدق».

تشيكوف القصة القصيرة «أليس مونرو»

في أحدث أعمالها

آن انرايت: الجارديان

ترجمة: راجية حمدي

ثلاثون عاماً مضت على الحديث الذي دار بيني وبين أحد الكنديين حول «أليس مونرو» ولسبب ما، لم أستطع تفسيره حينها، كان الحديث به نوع من الملل، لم يمر وقت طويل حتى اكتشفت أن السبب وراء هذا الجفاء هو مقت الرجل لـ «مونرو» بسبب كتابتها عن إقليم «أونتاريو» ونسائه والتي احتلت جزءاً كبيراً من أعمالها.

هكذا كان القراء منذ ثلاثين عاماً يعتقدون أن «مونرو» كانت تكتب فقط عن المرأة في «أونتاريو» هذا الاقليم الذي لا يعرف عنه الكثيرون غير كونه ذلك السهل المنبسط بمزارعيه ومدنه الصغيرة، لكن الحقيقة أن «أونتاريو» هو مجموعة من المعتقدات الفكرية في حد ذاته، وطبيعي أن تكون هذه الأيدولوجيات التي يعتنقها البعض محل خلاف، أو لاتزال في طور التقييم من قبل البعض الآخر.

ولكن، هل هذا فحسب جل ما يمثله إقليم «أونتاريو»؟ أم أنه لايزال يحتفظ في جعبته بالكثير ليشي بما كانت عليه نساؤه قبل ثلاثين عاماً؟

لا أرى سبباً لبغض أعمال مونرو عن «أونتاريو»، كما لا أرى أن هناك أي انتهاك لخصوصية أناسها الطيبين رغم أنه أصبح جلياً أن مونرو قد استخدمتهم للتعبير عن الحالة الإنسانية للمكان، ولا أحد ينكر عليها ذلك فهذه هي طبيعة عملها الذي لا جدال في روعته، فهذه الشخصيات المجردة الغارقة في الواقعية لم تكن تستطع التعبير عنها دون «أونتاريو» بكل ما يحويه من تناقضات.

قبل أن يفكر أحد في مقاضاتها يجب أن نعرف أن امرأة «تورنتو» هي نفسها «مونرو»، لذلك فالقول بأن الكتابة الجيدة هي عمل قاس في حد ذاته صحيح إلى حد بعيد، فحتى الكاتبة نفسها ربما لا تدرك أن ما تكتبه هو مزيج من الأنانية والسخاء في آن واحد، وهذا المزيج هو الذي يقطع بالكاتب المسافات ليوصله إلى النقطة الحميمة بينه وبين قرائه وهذه القسوة هي التي يولد من رحمها عطاء الكاتب اللامحدود.

على الرغم من أن «مونرو» عاشت حياتها في مدن عديدة مختلفة إلا أنها في السنوات الأخيرة عادت إلى مكان طفولتها مدينة «تورنتو» لتسكن على مسافة غير بعيدة من مدرستها القديمة، ولتعيش مثل شخصيات قصصها، فالعالم بأكمله بالنسبة لها هو تلك المدينة الصغيرة المستقرة حيث من الممكن جداً أن نعرف أشياء خاصة عن الآخرين. ففي أحد اللقاءات الصحافية تتحدث «مونرو» عن طائرة رابضة بأحد الحقول المحلية فتقول: «مالك هذا الحقل كان يهوى اللعب بالطائرات وهو صغير، وبالفعل كان يملك واحدة حيث لم يكن يرغب في أن يصبح مزارعاً، وتمسك بهوايته حتى أصبح يدرس الطيران وهو لا يزال حياً ويتمتع بصحة جيدة كما لايزال من أكثر الرجال الذين قابلتهم في حياتي وسامة. تقاعد وهو في الخامسة والسبعين وفي

غضون ثلاثة أشهر من تقاعده كان قد ذهب في رحلة ليعود منها بمرض غريب شبيه بذلك الذي تصاب به من لسعات «الخفافيش في الكهوف»... هذا الوصف في حد ذاته قصة قصيرة حيث نرى كيف اختزنت ذاكرتها هذه الحكاية لتظل حبيسة عقلها حتى يحين الوقت لتحيك منها قصة قصيرة، فهي عندما تكتب تتمهل في انتظار شيء لا تعرفه ربما عاطفة أو لمحة، أو نقطة تحول قد تحدث لشخصيتها الرئيسية التي يمكن أن تكون هذا الرجل «مدرب طائرات الحقول».

في مثل هذه البيئة، يستطيع كل فرد أن يتلقى إجابة عن سؤاله: «ماذا حدث في هذا المنزل؟ وبالتالي ليس من الصعب أن تحصل «مونرو» في طفولتها على مخزون هائل من الذكريات عن المكان الذي تم تجديده بعودتها مرة أخرى والذي يتألف من خيارات الناس وأقدارهم وشكل الأثاث وميزانيات البيوت، والعلاقات الإنسانية والمشاعر البشرية المعقدة... يظهر كل هذا في أعمالها بواقعية شديدة وجديدة، فالوقت كفيل بأن يكشف لنا ما قد تم إخفاؤه والأمور تتغير دوماً فنحن نظل على صلة بالأحداث لأن الناس لا يزالون هناك، لا أحد يختفي، أو على الأقل لا أحد يستطيع الابتعاد لوقت طويل فحتى الأشخاص الذين تعتقد أنهم اختفوا يعاودون الظهور مرة أخرى.

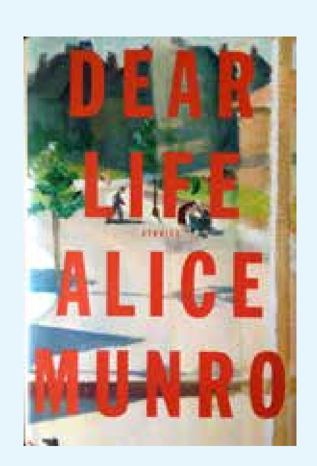
هذا النوع من الحياة هو ما نحا بمونرو إلى كتابة القصص وليس الرواية، فهي تعول في أعمالها على ماهية الأشياء وكيفية حدوثها، ففي وقت ما يفسر الإنسان الأحداث المحيطة به بطريقة خاطئة فيفتقد للبصيرة في معالجة الأمور، فالعمر، كما تقول، يغير نظرتك لأحداث الماضي والحاضر معاً، لذلك ليس من الصعب أن تجد أن طريقة تفكير الشخصيات قد تختلف فجأة عما اعتادت عليه، لكنك مع ذلك لا تستطيع أن تسميه فخاً فها هي «بيلي» في إحدى قصصها تقول:

«أشعر بحرية كبيرة وأنا داخل القطار» وعندما ذكرتها رائحة التخدير في المستشفى بقصة موت أبيها تقول: «لم أقل إنني لم أعرف الحزن حينها، فقط استطعت القفز خارج دائرته، وربما يكون ما فعلته هو خطأ، لكن هذه الأخطاء هي أحد أقدار الجنس البشري».

تخطّي «مونرو» الثمانين من العمر، جعل الفترة الزمنية في قصصها طويلة، وبالتالي فالمقدرات تتشابك لتتناسب مع طول وثراء تجاربها وذكرياتها، بعض القصص في مجموعتها «الحياة الغالية» تبدأ بوقت التحول الثقافي والاقتصادي الذي شهدته البلاد بعد الحرب العالمية الثانية لتنتهي بالوقت الحالي.

الماضي عند «مونرو» دائماً ما يعاود الظهور، فإحدى الشخصيات تسير في الطريق وتتأمل عادات الناس: «فمنذ برهة أنهت ربات البيوت غسيل الأطباق وتنظيف أرضية المطبخ للمرة الأخيرة لهذا اليوم، والرجال للتو قد أنهوا ريّ حدائقهم، وها هي خراطيم المياه قد أعيد لفّها مجدداً». فالحاضر عادة أقل إشراقاً عند «مونرو» وكان بوسعها وصف اللحظة الراهنة، حيث كل فرد داخل منزله مع أسرته، لكنها لم تفعل وفضلت الحديث عن اللحظات الماضية.

ربما نستطيع القول إنها مسحورة بالوقت، فها هي «بيلي» تتحدث عن حمامها الدافئ في مراهقتها حيث كانت أحواض الاستحمام بدون أنابيب تصريف، فيتم وضع دلو ليتسرب إليه الماء. أما في قصة (الوصول إلى اليابان) فتصف «جريتا» وضع المرأة في بداية الستينيات عندما كانت توصم بأنها من ذوات الفكر أو تتناقل الأخبار عن ضبطها متلبسة بقراءة كتاب جاد حيث تصبح منبوذة، فلا أحد يجرؤ على الاقتراب منها خشية العدوى.



لا أحد يمكنه العودة إلى ماكان عليه، فالتغيير هو الأسطورة الرئيسية في قصص «مونرو» كالفرق الذي يمكن أن يحدثه طريق جديد لم يكن موجوداً من قبل أو انحسار البيوت الخشبية واستخدام قوالب الطوب بديلاً، فشغلها الأساسي هو كيف نصنع حياتنا بالقدر نفسه الذي نهرب به منها، وإلى أي درجة يساهم الوقت في اتصالنا مع غيرنا، أو تقوقعنا داخل ذواتنا.

عندما يتعلق الأمر بالأطفال الذين يكادون يختفون في قصصها أو يموتون ينعكس قلقها الشخصي وتجربتها الذاتية على الشخوص والأحداث، ففي أنثولوجيا «أميال إلى مدينة مونتانا» والتي تم نشرها عام 1985 تجد الأب يسحب طفلته من الماء بعد دقائق من الغفلة عنها في بركة السباحة حيث الشقيقة الكبرى مشغولة بتقبيل صديقها، أما الأم فهي تمد ساقيها بعد رحلة طويلة خلف عجلة القيادة.

أما في قصتها «الوصول إلى اليابان» فتتحدث عن إحساس الأم بالذنب، ونتابع «جريتا» تقبّل أحدهم في القطار وقد ارتحلت تاركة أطفالها لعدة اشهر لتكتشف نفسها كشاعرة، فتعيش حياة البوهيمية وتمارس الجنس مع أحد كتاب الأعمدة في جريدة ما.

قصص «مونرو» صعبة في قراءتها لأن الكاتبة مشغولة بمسألة موتها، ففي القسم الأخير من المجموعة وبأمانتها المعهودة، نجد السيرة الذاتية حاضرة بقوة، فهي تقول «هذه الأشياء التي أكتبها عن حياتي هي الأولى والأخيرة والأصدق».

هذه التجارب الأربعة من السيرة الذاتية تمت كتابتها بحرفية «مونرو» المعهودة مما أتاح للقارئ فرصة إلقاء نظرة متعمقة على تكوين مونرو ككاتبة. وهذا العنوان الغريب للمجموعة يجعلنا نفكر ملياً في قيمة الحياة التي بدأناها والنهايات التي تحملناها.

رغم أنني أعدّ نفسي واحدة من أكثر الناس على الإطلاق اهتماماً بالكاتبة، إلا أن المفاجأة أن هذه المجموعة لم تأسرني بالطريقة نفسها كما كان يحدث دوماً فما إن أنهيت قراءتها حتى حدثتني نفسي قائلة: أريد قصص مونرو وليست مونرو نفسها!

المنصف المرزوقي

تمارين في السياسة

مرّت أكثر من سنة على اعتلاء المنصف المرزوقي (1945) كرسي الرئاسة المؤقتة في تونس. منذ عدة أشهر، صار الرجل محل اهتمام الرأي العام الداخلي، والخارجي. الطبيب، صاحب «الألم العربي »، المعارض السابق لنظام بن علي، يكشف عن رؤاه السياسية وتطلعاته لتأسيس ديموقراطية عربية في كتاب «ديكتاتوريون معلّقون، طريق ديموقراطي لوطن عربي» (منشورات أتولييه، باريس 2011).

الكتاب عبارة عن حوار مطوّل أجراه معه الصحافي والباحث الفرنسي فانسون جيسيه، سنتين قبل ثورة 17 ديسمبر. يومها لم يتنبأ المرزوقي بما سيحدث في سيدي بوزيد، صفاقس وغيرها من المدن التونسية، لكنه قدم وصفة لمعالم النظام الذي من شأنه أن يسير البلد، والذي من الممكن أن تستنسخه دول عربية أخرى. وينطلق في حديثه من تعريف الحالة التي كانت تعيشها المنطقة، قبيل ربيع الثورات، قائلاً: «في الدول العربية، نحن نعيش حالة طوارئ مستمرة. نحن مراقبون، بشكل آلي، من طرف جيوش أفراد الشرطة، التي تغرس في الفرد الخوف، الشعور باللاأمن والإهانة. من المجحف الادعاء والقول إن هذه الشعوب تعيش في سعادة». ويرجع المتحدث أسباب الوضع إلى تجذر بنية الديكتاتورية في المجتمع، التي يحملها مسؤولية التحولات السلبية التي تمس مختلف قطاعات الحياة «العمل، الإدارة، الحياة العادية للمواطن.. إلخ، التي يطبعها العنف والتعاسة»، مضيفاً: «البحث عن الكرامة هو الهم الرئيسي للإنسان العربي. المحتقر، داخلياً من طرف الديكتاتورية، وخارجياً من طرف



Moncef Marzouki
DICTATEURS EN SURSIS
La revanche des peuples arabes
«IL FAUT ABSOLUMENT LIRE CE LIVRE» Edwy Plenel

القوى المهيمنة، حالياً الولايات المتحدة الأميركية وإسرائيل، ومستقبلاً ربما الصين، الهند أو إيران». حالة الانغلاق السياسي التي عرفتها بعض الدول العربية، مباشرة بعد موجة التحرر من الاستعمار الأجنبي، مطلع الستينيات، دفعت المجتمع إلى تشكيل خلايا معارضة، ويقول المرزوقي: «معارضة بورقيبة بدأت من الأيام الأولى للاستقلال، ولم تتوقف قط. وحصل تقريباً الشيء نفسه في كثير من الدول المتحررة حديثاً وقتها». ويرفض المتحدث، في الوقت نفسه، الطرح الذي يميل إلى تبرير اتساع رقعة الديكتاتورية في الوطن العربي، بقابلية الشعوب لتحملها مصرحاً: «نحن (العرب) نعيش باستمرار، بين احترام السلطة، سواء كانت عائلية سياسية ودينية، والرغبة في الانتفاض ضد الاستبداد. وغياب الديموقراطي في دول عربية يقود مسؤولين سياسيين إلى الاستسلام للحتمية». المنصف المرزوقي استغل فرصة الحوار للكشف عن جوانب شخصية من حياته كمعارض، ويتنكر ماضيه: «بداياتي في المعارضة تعود إلى سنوات الطفولة، لما صدمت بمواجهة جنود الاحتلال الفرنسي». الاحتلال الأجنبي تحول، لاحقاً، إلى «احتلال داخلي»، ويشير: «في كتابي المعنون (الاستقلال الثاني)، أطرح تحديداً مفهوم الاحتلال الداخلي، وضرورة مجابهته كما فعلنا قبل خمسين سنة في مواجهة القوى الكولونيالية» ويعقب «أثق في المقاومة السلمية أكثر من المقاومة المسلحة»، وهي مقاومة أثمرت ربيعاً عربياً، وحققت ما يسميه بالاستقلال من المستعمر الداخلي. النظام البوليسي، الاحتقار وغياب العدالة هي ثلاثة رسمت ملامح تونس قبيل ديسمبر/ كانون الأول 2010. وضعية يصفها تارة بـ «التراجي - كوميدية» وبالعبثية تارة أخرى. وقد كان للجيل الجديد من الشباب التونسي، والعربي إجمالاً، دور حاسم في رفض الديكتاتورية المفروضة عليه. «إحدى الخسارات الكبرى للأنظمة العربية الاستبدادية هي فشلها في بسط سلطتها على الشباب» يصرح. رغم أنها هي الأنظمة نفسها التي ربته ولقنته مناهجها في المدرسة. «لا يجب تصفية الأفراد، بل تصفية النظام» يردد الرئيس التونسي الحالي في كتابه. فهو يدعو الحقوقيين إلى الاشتغال على ما يسميه «جرائم الدولة» من عمليات قتل المعارضين، أو حتى مجرد متظاهرين سلميين. المنصف المرزوقي يدلي بآرائه في «ديكتاتوريون معلّقون» بصراحة، ولهجة حادة غير معهودة في المعارضة التونسية. وقت إجراء الحوار، كان زين العابدين بن علي ما يزال يحكم تونس بيد من حديد. وكان من الممكن أن يواجه المرزوقي المصير نفسه الدي عرفه بعض معارضي الخارج. بالموازاة مع محاولته تعرية زيف الأنظمة السياسية القمعية، ينتقد المرزوقي النخبة العربية، ويدعي أنها مصابة بنوع من قصر النظر في فهمها وتحليلها للأشياء (على غرار بعض رموز النخبة في الغرب التي تحالفت مع الديكتاتوريات العربية). من السياسة إلى الفكر، ومن الاقتصاد إلى تحليل بنية المجتمع، يعرض المنصف المرزوقي وجهات نظر مختلفة، ويختتم كلامه بالتأكيد على أن الشعب التونسي ليس بحاجة لقائد كاريزماتي، على شاكلة هوغو شافيز في فنزويلا، بل يتطلع إلى قوانين وتشريعات تنظم حياته نحو الأحسن.

حبر أحمر رشيق

رولا حسن
دمشق

في مجموعتها الصادرة حديثاً «الظل لا يتبع صاحبه» (دار بعل- دمشق 2012)، وعبر لقطات سينمائية سريعة وخاطفة، استطاعت الشاعرة السورية فدوى كيلاني في الكثير منها أن تكون بمثابة مجهر يسبر واقعاً، ويغور إلى أعماق الذات، مضيئاً شوارع لم يصلها ضوء ولم تمسسها أقدام، وهي في ذلك تخلق مجالاً خاصاً بها كشاعرة تحاول في هذا المجال أن توجد ترددداتها الشعرية الخاصة.

قصائد «الظل لا يتبع صاحبه» لا تقع في فخ السيولة العاطفية، فالشاعرة تترك لغة القصيدة الجديدة باعتبارها ليست تعبيراً عن واقع شعري بقدر ما هي الواقع الشعري نفسه، فحياد اللغة هنا هو انحياز للتجربة:

كانون الثاني
لكأني لا أصدق
كيف أن عود ثقاب صغير
في ذلك اليوم
من ذلك الشهر
من تلك السنة البعيدة أشعل كل ما أبصره
من هذا الحريق الهائل؟.

يعمل هذا التداعي على تشكيل تواز ظاهري يجمع شظايا القصيدة كما لو أنها لوحة. وهنا يمكن أن نشير إلى أن الشاعرة اعتمدت في قصائدها الطويلة والقصيرة على آلية التوقيع، والتوقيع ظاهرة بلاغية تعني الإتيان بكلمة أو جملة أو مقطع صغير في نهاية القصيدة بحيث يتم إتمام المعنى في القصيدة المعنى الذي تم إرجاؤه، وفي هذا الإرجاء نوع من تأجيل المعنى الذي يصح القول عنه إنه كان في حالة غياب مؤقت ومقصود، ليضفي عند اكتماله لوناً من المتعة الوجدانية والعقلية.

لم أكن أصدق
أنٍ باستطاعة شجرتين فقط
صنع حديقة شاسعة هكذا.

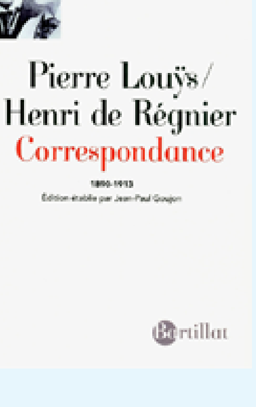
وتبني القصيدة للغة السرد يعني أن المضمون يتأسس على عملية القص ذاتها. والشاعرة هنا استغلت اللغة الثالثة أو ما يسمى اللغة التقريرية بالرغم من أنها أوحت للقارئ بأنها تستند إلى آليات السرد التي تسيطر بشكل ظاهري على النص، لكن من الناحية العملية استعارة السرد في قصيدة فدوى كيلاني كان مجرد شكل في القصيدة لم ينجح في أداء دوره في رفع قصيدتها إلى ما يسمى بالكتابة عبر النوعية. كما في قصائد «في رثاء النرجس» و«أسماء في حبرها الأحمر».

يمكن القول إن قصيدة فدوى كيلاني تميزها لغة يومية متحررة تماماً من ألعاب المجاز والتضخيم القاموسي، وهي تعابث في أماكن كثيرة المعنى برشاقة تارة وباستخفاف تارة أخرى، وتميل إلى تدوين دلالة كل ما في الواقع كما هي عليه وليس بما يغري بالانقلاب عليه، بحيث تبدو وكأنها تكتب قصيدة تعف عن حشد الظلال من حول المعنى، بل وتتقصد هتك أستار تلك الظلال وبالتالي انتهاك الكثير من لعب المجاز في نهاية الأمر، بحثاً عن الإيعاز التصريحي المنكشف الذي لا يبدو سائلاً وعادياً أحياناً بل ينحى إلى أن يكون صيغة مفاجئة من الوضوح المباشر إلى حد السذاجة التي هي هنا مجرد لعبة فنية أرادت من خلالها الشاعرة استخلاص الشعري من التجربة في الواقع.

أكاد لا أتلذذ بالفرح
لئلا تصفعني الأحزان.
كم كنا كثيرين آنذاك
يحضننا النهر
ويهمس في آذاننا
أغانيه؟
لمن فكر آنذاك
أننا هكذا
سنتوزع على هذا النحو
على كل خرائط الناس.

حميمية شاعرين بالرغم من دسائس امرأة

رسائل بيير لويس وهنري دو رينيّه



عبد الله كرمون

باريس

نشرت دار بارتيلان مؤخراً كتاباً ضخماً في أربعمئة صفحة من القطع المتوسط، يحوي الرسائل التي تبادلها شاعران فرنسيان كبيران، وذلك من الفترة الممتدة من سنة 1890 إلى سنة 1913.

الشاعران هما بيير لويس (1870 - 1925) وهنري دو رينيّه (1864 - 1936)، ربما يكون الثاني مجهولاً نوعاً ما لدى عموم القراء بينما قد يكون سبق للكثيرين أن تعرفوا من قبل على الأول. حتى أن لويس كتب يوماً في يومياته أنه قد يكون هو الوحيد الذي يعرف رينيّه ويهتم به، بل إن ذلك كان بالتحديد ما يشرفه أكثر حسب زعمه.

واضح إذن أن تركة بيير لويس هي أكثر انتقالاً من جيل إلى آخر، ويبدو أن علة شيوعها تكمن في طبيعة موضوعاته نفسها. في حين أن شعر هنري رينيّه ظل مركوناً حيث آل أغلب نتاج تلك الفترة برمتها، منسياً تماماً، أما روايات الرجل فلا يكاد ينكرها أحد بعد.

كان لويس من أكثر شعراء عصره تغنياً بالمرأة، شعراً، نثراً، وتصويراً فوتوغرافيا، وحقّ عليه بذلك أن يكون من أشرس المجّان، بل إنه كان عاشقاً فذا لأمرين اثنين هما النساء والكتب. إذ عرف عنه أنه كان محباً ومتعقباً للكتب النادرة والرصينة، ملماً إلماماً عميقاً باللغات القديمة وبآدابها.

لابد من الإشارة إلى أن هذه الرسائل قد أعدها وقدم لها جان بيير كوجون المتخصص في سيرة وأعمال بيير لويس، ما يشير إلى أن هذا الأخير هو أصل وجودها وأساس بؤرتها. إذا ما علمنا بأن كوجون هذا قد نشر لدى كوارتو بالموازاة مع هذه المراسلات مجلداً ببعض أعمال بيير لويس الإيروسية.

سوف تسعفنا قراءة بريد الرجلين إذن في الوقوف على ثلاثة أمور: سر الصداقة الفريدة التي ربطت بين بيير وهنري، ثم السياق الأدبي الذي كان يعيش فيه الرجلان، وأخيراً مصائر أعمالهما الأدبية، إذا ما حصرنا قراءتنا في هذه الإطارات وحدها.

سأركز على الأمر الأول مشيراً بين الفينة والأخرى إلى الأمرين التاليين. فإذا كان دأب بعضهم هو تأويل «الغنى» الإيروسي لحياة بيير لويس بشكل «سيكولوجي» مغرض، سواء في مضاعفة رقم عشيقاته أو في تمارينه الموغلة في التهتك. إذ يرد أولئك المحنكون ذلك كله إلى حرمان بيير من الحب، لكننا لن نلوي جهتهم، وإن صدقوا.

كانت باريس تعج حينئذ بلفيف هائل من الشعراء البرناسيين والرمزيين، لم تتخط أسماء كثيرين منهم عتبة القرن العشرين. في حين أن كوكبة من المرموقين منهم ما يزالون يؤثرون في الحياة الشعرية المعاصرة. ولعل أبرزهم هو ستيفان مالارميه. كانت اللقاءات الأسبوعية التي كان يعقدها هذا الأخير في بيته بحي روما هي ملتقى أكثر العقول الباريسية تفتحاً على تغيرات العصر. وكان في جملة معارفهما وأصدقائهما فاليري، أندريه جيد، أوسكار وايلد لدى إقامته في باريس. وكان هنالك شاعر مهم آخر، وإن لم ينجز سوى دِيوان شعري واحد، فإن تأثيره عمّ مرحلة بأسرها ألا وهو ماريا دو هيرديا. ألم يعب أحد نقاد الفترة على هنري رينيّه أنه لم يكن سوى مردداً فجاً لنتاج مالارميه ودو هيرديا؟

كان شاعرانا يؤمّان إذن حلقة مالارميه، وصالونات بعض النساء الشواعر الأخريات، مثل دو بارنيير، وينشران في جرائد ومجلات الفترة،

لأن العهد كان ما يزال موائماً لنشر رواياتهم في حلقات متسلسلة.

كان هنري رينيِّه هو الذي عرَّف أول مرة بيير لويس بماريا دو هيرديا، قبل أن يصير صهرهما، وبشكل مضاعف بالنسبة للثاني تلميحاً إلى زواجه من لويزا وإلى علاقته مع ماري. كان الشيخ هيرديا معجباً بلويس، خاصة بمعارفه الواسعة، وباطلاعه على الشعر الكلاسيكي، ومعرفته بغريبه ونادره، بلاغة ووزناً.

سوف يلاحظ قارئ الرسائل كم كان ذِكر دو هيرديا فيها يسيراً جداً، بينما غطت على ذكره أصداء بناته الثلاث هيلين، لويزا وماري. كانت هذه الأخيرة هي أشهرهن، ومربط فرس الرسائل. فبالإضافة إلى أنها هي أيضاً كاتبة تنشر باسم ذكوري مستعار، فإنها كانت أم شرور «الفتنة» بين بيير لويس وهنري دو رينيِّه.

كانت ماري هذه، متحررة تماماً من فضائل العفة مطلقة عنان نزواتها في حرية وبهجة تامتين. وصادف أن أحبها الشاعران كليهما. وعلم كل منهما بلوعة صاحبه. ما جعلهما يتعاهدان على ميثاق بينهما يأنفان فيه من البناء بها، حفاظاً منهما على متانة أواصر صداقتهما. الشيء الذي أخل به هنري رينيِّه أكبر الرجلين سناً. ما خوَّله اتخاذ ماري زوجة له، تاركاً لويس منهوشاً بين أنياب الأسى.

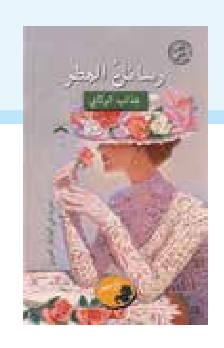
كان كل ذلك مجرد ترتيبات آتية طراً من الدسائس التي تتقنها ماري أكثر، لأنها استمرت في رؤية لويس والتسرِّي معه. في حين أنها امتنعت على هنري ورفضت أن يقترب منها عقب ليلتهما الأولى. حتى أن ابن هنري الوحيد منها، ليس إلا سليل بيير لويس بلا شك.

هناك إذن مرحلتان بارزتان في رسائل الرجلين، تمتد الأولى من لقائهما وبداية الرسائل إلى سنة 1895 التي تزوج فيها هنري بماري، وما عرفته بعد ذلك خطاباتهما من برود وغياب الحميمية التي طبعت مراسلاتهما الأولى، وقد ذهب كوجون إلى أن ذلك هو تاريخ الموت الفعلي لصداقتهما. وتنسحب الثانية على المرحلة التي أعقبت زواج هنري بماري إلى سنة طلاقهما وانفراط الوشائج التي كانت تصلهم جميعاً.

كان بيير لويس معجباً بهنري دو رينيِّه أيما إعجاب، مثلما كان مولعاً بأعمال كل من جون فيرن وفيكتور هيجو. وكان أكثر ما يقدره في هنري هو فنه الشعري الذي كان يرى فيه الصلابة اللازمة حينها في كل شعر حقيقي. لم يرد لويس أن يجافي نهائياً هنري بعدما غدر به واتخذ حبيبته زوجة، مع أن هذه الأخيرة إنما لجأت إلى خطة قبولها هنري زوجاً لكي تتخذ لها لويس عاشقاً، واستمر في القول بأنه لابد لمصلحة ودهما أن تعلو على السفاسف الأخرى.

تلقننا الرسائل كيف كان هنري دو رينيِّه صاحب إنجازات شعرية وأدبية كثيرة، في حين كان فيه بيير لويس مقِلّاً في تلك الفترة ومنخرطاً قدر ما استطاع في شؤون المجون، بل مسافراً من أجل ذلك إلى مدن أخرى في ألمانيا وإسبانيا، في الوقت الذي لا يبرح فيه هنري، إلا لماماً، أصقاع البادية الفرنسية، بل إن قلاع لويس ذهبت بها الرياح أبعد في تخوم الجزائر كي يدفع بصبوته إلى أقصاها ويحمل من هناك عاشقته الشابة زهرة بنت علي التي سوف نتعرف عليها في مكان آخر في الصور التي التقطها لها لويس، أو في ما أوحت به إليه من نتاج أدبي.

لم يكتب لويس نهائياً عن أي من أعمال هنري المنشورة، في حين كتب فيه هذا الأخير مرات عديدة مشيداً بروعة أدب لويس. من هنا لا يمكن إغفال كون هذه الرسائل المتبادلة بين الرجلين، رغم ضياع عدد كبير منها، تشكل وثيقة أدبية مهمة، استناداً إلى لغتها وإلى المعلومات الهامة التي تزخر بها، سواء تعلق الأمر بحياة وأدب الشاعرين دو رينيِّه ولويس، أو فيما يتعلق بجمهرة معاصريهم المهمين الذين تتناسل أخبارهم في الرسائل تناسلاً.



رسائلُ المطر

صدر مؤخراً للشاعر العراقي عذاب الركابي ديوان جديد موسوم بـ «رسائل المطر.. تجربة في الهايكو العربي» عن دار الأدهم بالقاهرة.

وعن هذه التجربة كتب الناقد والشاعر والمسرحي عبد الرزاق الربيعي يقول:

«إنّ الذي يحسبُ للشاعرِ عذابِ الركابي في هذا الديوان أنه حاولَ أنْ يستفيدَ من تقنيات الهايكو في تطوير نصّه وكتابة نصّ مكثف ، يخلو من الزوائد والعوالق..».

واعتبر القاص والروائي محمد عطية محمود هذه التجربة رؤية فلسفية تأمّلية متمردة، مصاحباً للطبيعة الآسرة الخلابة، بلغة شفيفة لاهثة قاطعة، لتصلَ بلاغتها اللغوية، وتحميلها الشعريّ المجازي مع عمقها الشديد، وتأثيرها النافذ إلى ذروة التمكن من استنطاق الطبيعة، واستبطان معانٍ أكثر شمولية، وأكثر رحابة، انطلاقاً إلى عالمٍ/ كونٍ/وطنٍ أكثر رحابة.

للشاعر عدة دواوين منها: «قولي كيف نما شجر الأحزان» - 1998، «أقول وأعني الحلم» - 2000، «الفوضى الجميلة» - 2001، «هذه المرأة لي» - 2005، «ما يقوله الربيع» - 2005 و«بغداد هذه دقات قلبي» - 2009. وله عديد الكتب النقدية الصادرة في عواصم عربية مختلفة.

دريدا الفيلسوف الضد

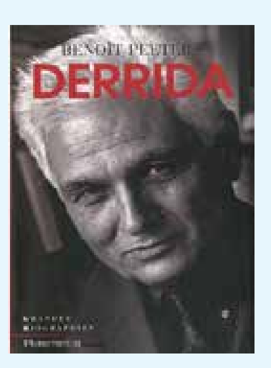
تيري إيجلتن
ترجمة: أحمد شافعي

في مايو سنة 1992، اجتمع أساتذة جامعة كمبردج للاقتراع على ما إذا كانوا سيمنحون درجة الدكتوراه الفخرية للفيلسوف الفرنسي جاك دريدا، مؤسس ما يعرف بالتفكيكية. وعلى الرغم من حملة تشويه سريعة وبارعة شنتها المعارضة، تسيد أنصار دريدا الموقف. ولسوف يكون من المثير للغاية أن نعرف كم من هؤلاء الذين حاولوا إغلاق الباب دون اسمه قد قرأ له كتاباً واحداً أو حتى بضع مقالات.

الحق أنهم ما كانوا بحاجة إلى ذلك. فلقد كان شائعاً أن متعهد توريد اللغو الفرنسي المساير للموضة لم يكن غير أفاق عدمي يؤمن أن أي شيء يمكن أن يكون أي شيء وأنه ليس في العالم من شيء إلا الكتابة، وأنه مفسد للشباب لا بد من اعتراض طريقه. ودريدا في مراهقته كان قد شطح هو وأصحابه في الخيال إلى حد التفكير في تدمير مدرستهم بمتفجرات تدبروا أمر الحصول عليها. وكان البعض في كمبردج يرون أنه يخطط لفعل مماثل يستهدف الحضارة الغربية كلها. غير أنه وجد له نصيراً غير متوقع. فعندما قام دوق إدينبرج رئيس جامعة كمبردج بتسليم الدكتوراه الفخرية لدريدا في العام الذي شهد انفصال تشارلز وديانا همس في أذنه قائلاً: إن التفكيكية بدأت تؤثر على عائلته الملكية نفسها.

***

ترى التفكيكية أنه ما من شيء هو نفسه بالكلية. فثمة آخرية معينة تكمن في كل هوية مستقرة. و(التفكيكية) تتشبث في العنصر النافر الكامن داخل النظام، وتستخدمه تبياناً لأن النظام لا يكون مطلقاً في حالة الثبات التي نتخيله عليها. ذلك أن في كل بنية شيئاً هو جزء منها، لكنه فالت من منطقها. ولا عجب أن يكون كاتب هذه الأفكار يهودياً مشرقياً، سفرديم، من



الجزائر الكولونيالية، فهو نصف غريب عن المجتمع الفرنسي نصف منتمٍ إليه. ولو أن الفرنسية لغته، فهو يجيد عامية عرب الطبقة العاملة، فضلاً عن أنه يرجع في وقت لاحق من حياته إلى بلده مجنداً في الجيش الفرنسي، وتلك مفارقة كلاسيكية لدى ذوي الهوية المنقسمة.

في الثانية عشرة من العمر، يمنع دريدا من الالتحاق بمدرسته، عندما تقرر الحكومة الجزائرية تخفيض حصة التلاميذ اليهود في المدارس خشية ألا تتفوق على حكومة فيشي في معاداتها للسامية. والعجيب أن هذا الإقصاء القاسي على «اليهودي الأسود الصغير العربي للغاية» حسب ما يصف دريدا نفسه لم يشعره أنه غريب، بل لقد غرس فيه وحتى آخر العمر نفوراً من المجتمعات. قبلته مدرسة يهودية، وكره الصبي أن يتم تعريفه في حدود هويته اليهودية. ولسوف تكون الهوية والتجانس (مع المجتمع) من بين ما سيسعى في قابل أيامه إلى تفكيكه. ولكن تلك التجربة غرست أيضاً فيه شكاً عميقاً في التضامن.

لو أنه كان دائماً من أهل اليسار فقد كان أيضاً خارجاً، نافراً من التشدد والتنظيم. ومن ثم فقد كان دوره هو دور مثير الإزعاج، المنشق المحترف، الساخر. وهو في نهاية الأمر من كان يكتب عن «الأحادية المطلقة» للكائن البشري، وكان دائماً «المنفصل» المتفاني. فالأعراف والعقائد والحركات الشعبية أميل إلى القهر، بينما الهدم كامن في الهوامش والانشقاقات. ولكن «عصبة الدفاع الإنجليزية» هامشية (وهي حركة يمينية متطرفة تقاوم انتشار الإسلاموية والتطرف الإسلاموي في إنجلترا). والإطاحة بالقذافي استوجبت حركة شعبية. واحترام حرية التعبير عقيدة، وحق الإضراب مبدأ.

انتقل دريدا من بيئة متواضعة في الجزائر إلى أرقى ليسيه في فرنسا ومن هناك إلى EcoleNormaleSupé-rieure التي كانت في ذلك الوقت مؤسسة شديدة الستالينية أكدت فيه عزوفه عن الهتاف مع الحشود. ولو كان دريدا قد أعلن لاحقاً أنه شيوعي فما ذلك إلا كما أعلن كينيدي أنه برليني(1). وعندما اندلعت الثورة الطلابية من حوله في عام 1968، بقي هو في الغالب ملتزماً بالأطراف. ولكن الدافع التحرري الذي كان يحرك ثوار ثمانية وستين هو الذي كان دافعه في عمله. لقد كانت السنة السابقة بالنسبة له هي سنة الأعاجيب التي شهدت ظهور ثلاثة كتب هي جميعاً من الكتب التي صنعت اسمه وجعلته يحتل موضع الاحترام واللعن في شتى أرجاء الكوكب.

لم يمض وقت طويل على الشاب الصموت غير الاجتماعي ابن المستعمرات حتى صار في صدارة نجوم المجرة الفرنسية، جنباً إلى جنب جان جينيه ورولان بارت وجوليا كرستيفا وموريس بلانشو وغيرهم. بل إن الحكومة الفرنسية وقعت أسيرة سحره، فحينما وصل فرانسوا ميتران إلى السلطة سنة 1981، وجه دعوة إلى دريدا لإنشاء كلية دولية للفلسفة في باريس. كانت التفكيكية قد أصبحت الصرعة السائدة في كل مكان من سيدني إلى سان دييجو بينما تحول دريدا نفسه إلى سوبر ستار في سماء الفكر. وسرعان ما ظهر كتاب أميركي مصور بطله الشرير يدعى «دكتور ديكونستركتو» (دكتور تفكيكي Doctor Deconstruc-to) وراحت مجلات الديكور المنزلي تدعو قراءها إلى تفكيك مفهومهم عن الحديقة.

ثمة لحظتان دراميتان تبرزان في حياة دريدا المهنية لاحقاً. سفره إلى براج الشيوعية سنة 1981 للمشاركة في منتدى فلسفي سري، وهناك تم اعتقاله واتهامه

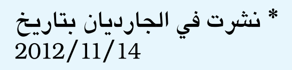
بتهريب المخدرات. ويبدو أن السلطات رأت في القضاء على الثنائيات الضدية تهديداً للدولة. وتم اعتقال ضابط الشرطة الذي دسّ المخدرات في حقيبة دريدا بتهمة تهريب المخدرات.

بعد ست سنوات، تمزقت حياة دريدا من جديد، وهذه المرة عند الكشف عن أن صديقاً له حديث الوفاة هو الناقد باول دو مان Paul de Man كتب مقالات معادية للسامية في الصحافة البلجيكية الموالية للألمان أثناء الحرب العالمية الثانية. وبتأثير من هذه الأخبار، كتب دريدا مقالة طويلة في الدفاع عن دي مان لا بد أنها تعد من بين أكثر نصوص العصر الحديث وقاحة ومراوغة.

لقد قام بينويت بيترز بالتنقيب في أراشيف دريدا الهائلة وحاور عشرات من أصحابه وزملائه. وجاءت النتيجة سرداً محكماً مقنعاً رائعاً (منشورات فلامانيون 2010) نقلته إلى الإنجليزية ترجمة واضحة صافية بقلم أندرو براون. والرجل الذي يظهر في هذا البورتريه هو رجل معذب الروح يعرف بين الحين والآخر انفجارات مباغتة من البهجة، وهو مفكر مدهش في أصالته على قدر غير هين من الغرور، ولكنه مع ذلك بذل نفسه تماماً لأكثر الدارسين تواضعاً.

لقد كان دريدا أكثر المفكرين إثارة للإعجاب عند الانخراط معه في محادثة شخصية، إذ كان يرتاح تماماً إلى عدم الكلام في الفكر والثقافة. ولقد كان من بين آخر السلسال المجيد من الفلاسفة الأضداد (anti-philosophers) ابتداء من كيركجارد، ونيتشه وماركس وفرويد وأدورنو وفتجنشتاين وفالتر بنيامين.

ومع ذلك، لم يكن سدنة كمبردج على صواب. فدريدا الذي مات بالسرطان في عام 2004، وهو يحث أصحابه على التشبث بالحياة لم يكن عدمياً. ولا هو كان يريد أن يدمر الحضارة الغربية بإصبع من الديناميت المفاهيمي. كل ما أراده الرجل ببساطة هو أن يجعلنا أقل غطرسة ويقيناً ونحن نتحدث عن الحقيقة والحب والهوية والسلطة ظانين أننا نعرف ما الذي نعنيه بالضبط.



* نشرت في الجارديان بتاريخ 2012/11/14

شاعر ينمو في شعره



«أضواء مورقة» كتاب لمجموعة من النقاد المغاربة حملوا على عاتقهم إنصاف الشعر بالاهتمام الممكن. الكتاب صدر في إبريل/نيسان السنة الماضية عن دار القرويين، وهو عبارة عن قراءات في ديوان «حاءات متمردة» باكورة أعمال الشاعر المغربي عبدالسلام مصباح.

من مظاهر الإبداع والتمرد، عَنْوَنَ عبدالرحمن الخرشي قراءاته، متوقفاً على تجليات العنوان في الديوان، وخصوصية التكثيف في المضمون الشعري، معتبراً ديوان «حاءات متمردة» نواة شعرية طموحة ومتميزة نابعة من أناة الشاعر الخالصة. بدوره راهن الحسن العابدي على يافطة العنوان لتلمس مردود دلالي له مضاعفاته في المتن، وعَنْوَن قراءاته بـ «عودة إلى فينومولوجية الباطن من ثورية الحب إلى انقلابية الجمال»، ويرصد فيها أشكال التمرد وتمظهراته، من قبيل التمرد على سلطة اللغة كمؤسسة أيديولوجية واجتماعية.

المرأة في «حاءات متمردة» عنوان القراءة التي سلك فيها المصطفى فرحات سياسة القرب من الشاعر، فنجده متناولاً مواضيع كالحلم والاعترافات، وحضور المرأة بأسلوب شعري مرح وشفاف ومقتصد.

القراءات التالية وهي: قراءة في حاءات متمردة، لمصطفى الطوبي، وجمالية الإيقاع الشعري لإبراهيم قهواجي، والرؤية وجمالية الإيقاع للطيب هلو، وفيض الغنائية الشعرية لمحمد علواط، وقصائد متمردة دون ربطة عنق لأحمد الدمناتي، ولوعة مدائن الحلم لعبد الحق بن رحمون، وقراءة دلالية لمصطفى ملح، وأخيراً الأعمدة الثلاثة ورقة حول حاءات متمردة، وتقدم الهدف من الدراسة وإطارها المنهجي، ووقوفاً على عنوان فرعي «نزاريات عبدالسلام مصباح» تسدل القراءات ستارها على اعتراف قلما يدون جماعة في أيامنا: «إن عبدالسلام مصباح شاعر يحيا بالحرف وينمو في القصيدة..».

آخر رحلة قام بها نجم الرولينغ ستون بريان جونس كانت إلى المغرب. رحلة تراجيدية هجرته فيها صديقته ورفيقه في الفرقة ريتشارد كيث. أحسّ بريان أنه تعرض للخيانة فتسبب له ذلك في آلام جارحة لم يستطع التعافي منها، فنصحه صديقه بريون جيزون في طنجة أن ينهب إلى قرية جهجوكة...

بريان جونس نجم الرولينغ ستون

من قرية نائية ألهم نجوماً كباراً

سعيد بوكرامي

الدار البيضاء

اتجه بريان جونس إلى قرية جهجوكة لاستكشاف موسيقاها الروحية، فقد تساعده على الاستشفاء حسب نصيحة رفيقه في طنجة. من هنا تبدأ رحلة بريان جونس، التي صدرت مؤخراً عن منشورات (L'écailler du rock) بفرنسا تحت عنوان: «العودة إلى جهجوكة.. على خطى بريان جونس في المغرب» من توقيع الباحث في تاريخ الموسيقى وعلم النفس غاستون كاري. الكتاب يقع في 210 صفحات. الرحلة نفسها قام بها الكاتب الفرنسي غاستون كاري إلى قرية جهجوكة للبحث عن أثر الرولينغ ستون في هذه القرية النائية والملغزة الواقعة في شمال المغرب. وكذلك للإجابة عن سؤال يؤرقه. ماذا حدث بين الموسيقي الأسطورة بريان جونس وفرقة الجهجوكة؟ وما الذي جمع بين فرقة جهجوكة الأسطورية التي توظف الموسيقى التقليدية والشعر والصوفية. وبين فرقة الروك الحديثة؟

في فلك بريان جونس، نجد وليام بوروز وبول بولز وأندي وارهول وجون لينون... سلالة من المستكشفين، للموسيقى الشعبية المغربية. جاؤوا للبحث عن الإلهام، والتجديد، لموسيقاهم التي كانت قد وصلت إلى نقطة الانحصار، فكان لا بد من إيجاد معين جديد، وأفق موسيقي مشرق. وهكذا ومن خلال تعقب أثر أسطورة الرولينغ ستون الفنية واستكشاف سحرها المستمر حتى اليوم، والتفكير بعمق في علاقة التأثر والتأثير التي جمعت بريان جونس بفرقة الجهجوكة المغربية، يدفعنا غاستون كاري إلى تقصي الدوافع التي حملت أحد أفراد مجموعة موسيقية في قمة مجدها إلى الاستجداء بموسيقى الجهجوكة المنسية بين جبال الشمال المغربي.

في سنة 1971 تصدر شركة لابيل رولينغ ستون روكورد ألبوم «برين جونس يقدم فرقة جهجوكة» على إثر إقامة مؤسس الفرقة في قرية جهجوكة. سيكشف الألبوم للعالم بأسره فرقة مغمورة لا يعرفها أحد وهي فرقة جهجوكة بمعلميها البارعين. ومن هنا يرصد الكتاب تفاصيل إقامة برين جونس في المغرب وبالضبط بقرية جهجوكة وما عرفته هذه المرحلة من تطورات درامية انعكست على فرقة الرولينغ ستون ومستقبلها.

يقدم الكتاب سيرة أسطورة الروك ومؤسس فرقة الرولينغ ستون، مركزاً على مرحلة شبه مجهولة من حياة بريان جونس أثناء إقامته في قرية جهجوكة المغربية، وما أعقب ذلك من تعاون بينه وبين جهجوكة بقيادة محمد الحمري. وقد استعان الباحث كثيراً بشهادات بشير العطار مؤسس فرقة جهجوكة العالمية.

لماذا اختار الكاتب البحث في سيرة بريان جونس 1942 - 1969؟

كانت هذه الأسطورة الفنية تمثل جوهر الروك بكل وجوهه الملغزة. وربما كان بريان الأكثر إلهاماً وإبداعاً من آخرين ارتبطوا بفرقة الرولينغ ستون كـ (كيث ريتشارد). كان بريان موسيقياً بارعاً، دفق في فن الروك دماء جديدة بإصراره على تجديد الموسيقى بحرية وحب للحياة. وكان توجهه هذا محط نزاع علني مع الفرقة، بل أدى إلى تآمر واضح من رفيقه كيث ريتشارد الذي كان سبباً في مغادرته للفرقة سنة 1969. دفع بريان جونس ثمن هذه النزاعات غالياً إلى أن توفي مبكراً في سن 27 عاماً إثر حادثة غرق بمسبح منزله حسب ما سجلته وثائق التحقيقات.

يقول مؤلف الكتاب إنه ألف الكتاب لسببين أولهما اهتمامه الكبير بسيرة بريان جونس وبالتحديد الفترة التي اكتشف فيها بريان قرية جهجوكة. وثانياً نظراً لحبه الشديد للمغرب. تلاقت الرغبتان عندما قرر الكاتب زيارة قرية جهجوكة الأسطورية وبالتحديد في الأماكن التي أقام فيها بريان خلال الشهور الأخيرة من حياته.

التقى بريان جونس بموسيقيي فرقة جهجوكة سليلة فرقة تكونت منذ قرون بواسطة أسرة موسيقية قدمت معزوفاتها في بلاطات السلاطين المغاربة. وقد عرف عنها «استعمال الموسيقى في علاج بعض الأمراض النفسية». جاء إذن، بريان جونس إلى القرية على إثر نصيحة من بريون جيزون، وهو فنان وشاعر وكاتب كان قد التقاه بريان في طنجة، وبمجرد قضائه الليلة الأولى رفقة موسيقيي جهجوكة افتتن بريان

فوراً بهذه الموسيقى فقام بتسجيلها.
يربط بعض المؤرخين ظهور موسيقى الجهجوكة بالولي الصالح سيدي أحمد الشيخ الذي ينسب إليه تأسيس هذه القرية العريقة، وهو أيضاً من جاء بالإسلام إليها. ليس هذا فحسب، بل يعتبر من كبار الفلاسفة والشعراء الموهوبين أيضاً، فكان أول من مزج الموسيقى في فنه الشعري وأدخلها إلى القرية. وفن العزف عند فرقة جهجوكة مرتبط بالصوفية، فقد كانوا يعزفون على الطبول والرق والناي والمزمار والغمبري (آلة وترية). وعلى مدى ساعات من الترنيمات المتتالية تتحول الموسيقى إلى غناء، ويصبح المغني والجمهور في حالة من الهستيريا والغيبوبة. وقد شاعت طقوس هذه الموسيقى عند القرى المجاورة بكونها قادرة على العلاج لدرجة أن كثيراً من الناس يحِجون إلى قرية جهجوكة سواء كانوا يعانون من شلل أو مرض نفسي أو عقم، ويأملون في الشفاء العاجل تحت تأثير الإيقاعات الصوفية.
كان لمرور بريان جونس من قرية الجهجوكة الأثر الكبير عليه وعلى موسيقى جهجوكة. فقد كان للتسجيل الذي قدمه صديقه مايك جاغير فيما بعد، أي سنة 1971 بعد وفاة بريان جونس، صدى كبير دفع المهتمين والفنانين والباحثين إلى زيارة قرية جهجوكة مثل جون لينون ووليم بروز وأندي وارهول وغيرهم. كما أن الكاتب غاستون كاري ولد مشروع كتابه عن بريان جونس بين أحضان قرية جهجوكة وعلى نغمات موسيقاها.
يعتبر التسجيل الذي قام به بريان جونس عمله الفني الأخير. فرغم وضعيته الصحية التي منعته من القيام بجولة فنية رفقة فرقته الرولينغ ستون، فقد صب اهتمامه الفني كله لصياغة تسجيل موسيقي تقني هجين، جعل من موسيقى قرية صغيرة قطباً فنياً يحج إليه عاشقو الموسيقى الروحية.
«العودة إلى جهجوكة.. على خطى بريان جونس في المغرب» هو تذكرة سفر يقدمها لنا الكاتب الفرنسي غاستون كاري نحو رحلة توثيقية صادقة، لاستعادة أمجاد فنية ضائعة وإحياء لحياة فنان لامع وموسيقي عبقري عاش زمناً قصيراً ملهماً وصاخباً وممتعاً لكنه كان للأسف، سريع العطب.

موتى حوامدة في القاهرة



مجموعة شعرية جديدة لموسى حوامدة صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بعنوان «موتى يجرون السماء».
اشتملت المجموعة الجديدة على القصائد: حين يأتي الموت.. ليست ميتة هذه القصيدة، الشبيهة، شجرة الموتى، موتى يجرون السماء، للندم الذي يخلفه الموتى، كما يرغب الجبل، كما ليلي يطرق باب الفجر، كسيرة النائم في السكون، حيث علتي شيطاني يزهو، أسوة بحليب الأم ندمي، أجيء محمولاً بأوزاره، هناك عند حافة الأغاني، هناك في حقول النار، هناك في أعالي الجنة، كأس وحيدة، لنهتف للوردة، أخشى المساحة التي تلي العتمة، لن أحط من قيمة الصفاف.
من قصيدة حِين يأتي الموتى:
لينصرفِ المعَزّون
قبل تدشين البياض..
لينصرفوا،
ليست لي حاجةٌ إلى مديح ناقص،
ليستْ حسناتي مِشجباً للنفاق،
لينصرفِ الأوغاد،
ما نفع الزَفَرات لأطباق السماء؟
و«موتى يجرون السماء» هي المجموعة السابعة للشاعر الأردني موسى حوامدة بعد «سلالتي الريح عنواني المطر»، والتي صدرت عن قصور الثقافة في القاهرة عام 2010، وعن دار الشروق عام 2007، و«من جهة البحر» عام 2004، و«أسفار موسى العهد الأخير» 2002، و«شجري أعلى» 1999، و«تزدادين سماء وبساتين» 1998، و«شغب» 1988م. كما صدر له كتاب بعنوان «كما يليق بطير طائش» وهو مجموعة نصوص شعرية وأدبية عام 2007م.

كتاب الأيام لشعيب حليفي:

مركزية التخييلي في مَحكيّ السفر

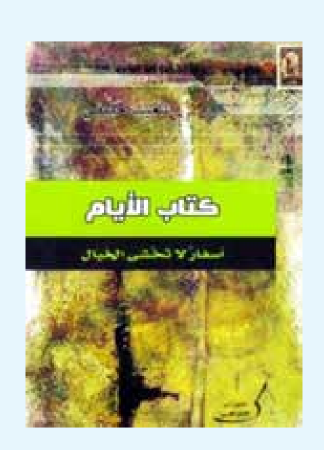
عبدالرزاق المصباحي

الرباط

كتاب «الأيام» الصادر عن منشورات القلم المغربي (يونيو/ حزيران 2012) للباحث والروائي المغربي شعيب حليفي، ليس مجرد نص رحلي يروم، ضمن قصدية مسبقة، تسجيل انطباعات شخصية، أو ضرب من استكشاف جغرافي بخلفية إناسية على شاكلة الرحالة القديم، إنما هو سفر يخترق مسارب غير مطروقة صوب الخيال، نحو الروح... وكلما امتدت الطريق نحوهما اتسعت الرؤى المتدفقة، على المدهش والغريب والممتع، وكذا لزاماً، العميق واللانهائي (فالطريق لا تكون طريقاً حتى تكون بلا نهاية وتلك طريقي)، يقول حليفي في مقتبسته الافتتاحية، الموجهة إلى والده.

المرجعيّ والتخييلي

يتجسد المرجعيُّ، في الأفضية المعروفة، التي زارها الكاتب: تريبولي، والقاهرة، والشام وقرطاج، والمملكة العربية السعودية، بشوارعها وحاراتها، وفنادقها، التي أقام بها، والمقاهي التي جلس فيها، فضلاً عن التواريخ الدقيقة بالأيام، والشهر، والسنة، وأسماء المرافقين من الوفد المغربي، المنبثة في الهوامش على يسار كل ورقة من أوراق الأفضية الخمس، وأسماء الندماء والمرافقين والأصدقاء من الكتاب من أقطار عربية مختلفة، وسياق الندوة أو المهرجان أو الأيام الدراسية، التي دعي إليها. ناهينا عن الفضاءين المركزيين اللذين تنطلق منهما الرحلات (الشاوية، ثم كازابلانكا). والأحداث التاريخية، التي شهدتها كل مدينة من تلك المدن: سواء في سبب تسمية تريبولي مثلا. أو دور أحمد بن طولون وصلاح الدين الأيوبي، والعثمانيين، والحملة الفرنسية في عمارة القاهرة. أو تاريخ مدينة الرصافة وقلعة جعبر الشاميتين، أو في الحديث عن موقع مدينة الباحة، وجدة، والجنادرية، ومهرجانها ومدعويها. أو سرد جزء من تاريخ قابس، والقيروانِ التونسيتين... ويبدو أن المرجعيّ بأفضيته وتاريخها، وشخوصه وأحاديثها، يتخذ موقعاً هامشياً بالمقارنة مع التخييلي، إنها جميعاً عناصر مؤثثة للمتخيَّل، ومقدمه له، إذ سرعان، ما تنفك الذات من قيوده، لتحلق في أمدائها الخاصة، مستغلة تلك الأحداث، ومندمغة معها حدَّ التماهي. ولقد قام السرد في كتاب الأيام على تقنية خاصة تقوم على تأطير المحكي بأزمنة وأفضية مرجعية، ثم ينتقل إلى التخييل الخالص، ثم يربك قارئه، حيث تصبح الذات المرجعية (شعيب حليفي، الروائي والأكاديمي الذي يلبي دعوات المشاركة في ندوات ومهرجانات، ولجان تحكيم) ذاتاً تخييلية فيها أثر من الواقع (علاقته بسيد العزيز وسمدونة بطرابلس، قصته مع السلطان الغوري قنصوه في القاهرة، وعلاقته الوجدانية بعليسا في قرطاج...).



يتمثل التخييل الخالص في الحكايات، التي رويت لشعيب حليفي، كما هو شأن حكاية القاتل والعابد والمذنب، التي رواها له الدكتور سعيد يقطين في رحلتهما إلى طرابلس، وهي حكاية شعبية مغاربية معروفة، لكن شعيب حليفي الذي يسكنه التخييل، سيفكر أنه لو أراد إعادة كتابة هذه الحكاية، فسيجعلها ضمن برنامج سردي مغاير، بمقدمة يعرف فيها الشخوص قبل اختيار نهاية منطقية

منسجمة مع الوضعيات المنطلق منها. وهذا يعني أن ما يلتقطه الكاتب، في سفرته، يتحول إلى مشروع سردي، ينجز بالقوة فقط كما في هذه الحال. أو بالقوة وبالفعل كما هي حال، قصة الولية، التي وسم قصتها (ببروق العابدة في جنتها) (ص42).

إن التتبع الفاحص للخطاطة السردية في ورقتيْ (كازابلانكا-تريبولي/ذهاب وإياب) و(غابة النصر: في طرابلس مرة أخرى)، يجعلنا نقف على أن ما قدمه السارِد بكونه ينتمي إلى الواقعي والمرجعي، هو مخاتلة مقصودة، تلبّس على قارئها، ممن يتماهى مع التصديق بأن الأمر يتعلق في سياقنا بوصفية أمينة وآمنة، فإعادة ترتيب الأحداث، وفق بعض القرائن التي تقدمها الورقتان، كفيل بتأكيد فكرتنا حول مركزية التخييلي، ومنها الرسائل، التي تركها «سيد العزيز» الموجهة إلى «سمدونته»، والتي يقول في إحداها (سمدونة عزيزتي: المغربي شعيب حليفي، لا تثقي فيه ولا تصدقيه، في كل ما يقول ويكتب. سيجري قتله، إنه يكتب من أرشيف الألف سنة القادمة ويريد إقناعنا بأنه يتحدث عن الحاضر وعن الألف سنة المنصرمة)، ولقد علق حليفي على هذه الرسالة بأنها كتبت بعد رحلته الأولى، حين التقاه في مؤتمر السيميائيات، وبأن سيد العزيز اطلع على النص الرحلي (كازابلانكا-تريبولي/ ذهاب وإياب)، وبأن غالبية ما قاله في الرسالة دار بينهما في حوار سابق في مقهى (147)، وهي جميعاً إشارات مخاتلة، إذ لا تعدو أن تكون جزءاً من لعبة التخييل التي تتلبس بالمرجعي، بدليل اعتراف السارد نفسه بأن المغربي عبدالسلام النادل بالمقهى، أنكر أن يكون قد رأى حليفي ورفيقه صحبة شخص اسمه سيد العزيز، وأن سمدونة أو للا سمدونة هي في الحقيقة (ولية الله وصالحة من طرابلس ماتت منذ قرون) (ص24)، وهي نفس الأوصاف التي كان يتحدث بها سيد العزيز عن سمدونته فهي (حديثه ولية من الوليات الصحراويات الإفريقيات، اختارها الله لتكون له في الزمان والمكان) (ص 22). إنها، نفس السيدة العابدة في واحتها البعيدة، وسيد العزيز، لا شك (سيدنا السمراني). ولعلها حقاً لعبة متقنة النسج، تتراوح فيها المشاعر بألمها اللذيذ، كلما تحقق السفر في الزمن، إذ السيدة العابدة والولية الصالحة قديماً، (سمدونة يقيناً) كانت الوالهة، العاشقة، المنتظرة وصلاً أبدياً، بينما في الحال التي وثقها، تخييلياً، السارد بالموازاة مع زيارته لطرابلس انقلب الألم العشقي الألذ ليسكن قلب (سيد العزيز أو سيدنا السمراني).

إن كشف المخاتلات السردية، التي يستعين بها الكاتب (السارد)، لا شك تربك قارئاً اطمأن إلى أمانة النقل، غير منتبه إلى بعض الإشارات الدالة، خاصة منها تصريحه في مقدمة الكتاب إلى أن النصوص، التي وثقها بين دفتي كتابه الآني، كان يمكن أن تكون نصوصاً أخرى، لو أتيحت له فرصة كتابتها من جديد. وتتكرس هذه القصدية المنتصرة للتخييلي، والتي تعضد مركزيته قوله في ورقة (زمن القاهرة: راودتني نفسي، قبيل سفري ببضعة أيام، وخلال الأيام الثمانية، التي قضيتها بالقاهرة، بكتابة رواية قصيرة... نص خيالي جداً بنسبة صفر في الألف من رائحة الواقع) (ص 55). ويعني بهذا تخطيطه لكتابة رواية قصيرة في رحلاته المختلفة، ولقد اعتمد حليفي على تقنية الميتا - سرد، حيث يصبح الحديث عن تخطيط الكتابة، والحديث المسبق عن منعرجاتها، وشخوصها، وأفعالهم الإجرائية جزءاً من السرد ذاته، وإن أهم ما يثير في الخطاب الميتا-السردي إشراك القارئ في تفاصيل التخطيط للكتابة، إشراكه حتى في ما يفكر فيه الكاتب وهو ينسج حبكة عمله التخيلي، ولقد أعلن حليفي في هذا السياق، تذمره من كتابة هذه الرواية القصيرة التي تلح عليه وقت الفجر، مفكراً في تمزيق أوراقها جميعاً خاصة بعد استشعاره أن شخوص الجزء الثاني تخرج عن سلطته بعكس آبائهم، قبل أن يعدل عن الفكرة، ويترك للسرد حرية الامتداد.

في البدء كانت الروح وكان الوجد

الروح ضمن هذه الرحْلات، تحقق، عبر التخييل، بغيتها في التحليق الحر. وفي الانفلات من قيوده. وسيّان تعلق الأمر باستحضار بهيّ لتلك الحالّ العشقية الهادرة التي أرّقت الشاعر المصري كامل الشناوي تجاه نجاة الصغيرة، وكانت سبباً في هلاكه بعد ذلك، والتي وثقتها قصيدته المكلومة والباذخة (لا تكذبي) التي غنتها إضافة إلى عبدالحليم حافظ، ومحمد عبدالوهاب، أو في الظهور المفاجئ لمريم المجدلية، القديسة الشهيرة وإحدى تلميذات المسيح المخلصات، أثناء حوار السارد مع أحد جلسائه في رحلته إلى الشام. أو التأثير الإعصاري «لسلافة» امرئ القيس المختفية تحت أسماء عديدات (مزنة، تالة، نشوة، رامة، فاطم... ص127)، أو سفر السارد إلى القاهرة، وبعدها إلى (دوار سيدي إبراهيم) نواحي كازابلانكا لكشف لغز (إسماعيل مول الكعبة) التي وجد إشارات عنها في رسائل (سليمان الغزواني) الذي جمعته علاقة حب هادرة بحليمة بنت الهشي. أو ذلك التلويح الرقيق الذي جعل الذات الساردة تناجي، بوجد آسر، الأميرة (عليسا) مؤسسة قرطاج وسيدتها المخلدة في روح ودم زوجها المغدور (آشرباس) والذات الساردة. فإنّ الروح تجد متسعاً للتحليق والسفر المديد نحو العمق بغية استكناه الخفي والمستضمر، نحو استكشاف هويتها المفتقدة في الواقع. سفر، أيضاً، عبر اللغة السردية المخيّلة ذات الروافد التناصيّة المتنوعة: أدب الرسائل، والأغاني الشعبية المغاربية، والأغاني العصرية الشرقية، أشعار العرب القدامى والمحدثين، بوصفها بنيات خطاب جزئية منسوجة بكثير من الحنق والفنية ضمن بنية خطابية كبرى هي النص الرحليّ الباذخ تخييليا والمشدود بقوة إلى أصله (الشاوية تحديداً).



مهرجان القاهرة في دورة ثورية

المغضوب عليهم في الواقع والسينما

عبدالرحمن محسن

تعرضت الدورة الأخيرة لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي، والتي تحمل رقم «35» لعدد من العواصف السياسية التي كادت تتسبب في تأجيل تنظيمها في موعدها للمرة الثانية، الأمر الذي كان سيفقد المهرجان تصنيفه كمهرجان سينمائي دولي من قبل الاتحاد الدولي للمنتجين السينمائيين، والتي حصل عليها منذ عام 1987 واحتمال أن تحصل تل أبيب على هذا التصنيف بدلاً من القاهرة، حيث إنها على قائمة الانتظار منذ أعوام.

كانت الدورة 35 المقرر إقامتها في نوفمبر 2011 قد تم تأجيلها بسبب الأحداث السياسية التي عصفت بمصر وبالمنطقة العربية في تلك الفترة، وقد وافق الاتحاد الدولي للمنتجين السينمائيين على التأجيل لمرة واحدة كما تنص لوائحه، لكن التخطيط لإقامة الدورة في نوفمبر 2012 اصطدم منذ بداية العام بالعديد من المشاكل الإدارية ذات الصبغة السياسية حين تم إنشاء ما سمي (مؤسسة مهرجان القاهرة السينمائي الدولي) والتي يرأسها الناقد يوسف الشريف رزق الله وقيل يومها إن إنشاء المؤسسة تم بناء على توجيهات وزير الثقافة الجديد التي تنص على ضرورة أن تتولى إقامة المهرجان مؤسسة ثقافية أهلية.. غير أن الأمر اتخذ اتجاهاً مغايراً تماماً حين قررت وزارة الثقافة تنظيم الدورة تحت إشرافها وبإدارتها القديمة نفسها وفسر ذلك على أنه رغبة في سيطرة الحكومة الإسلامية على مفاصل الثقافة ووصل الأمر إلى القضاء غير أن الاستعدادات لتنظيم الدورة استمرت، وأعلن عن تنظيمها في الفترة من 27 نوفمبر وحتى 6 ديسمبر وقبل أن تبدأ الوفود المشاركة في الوصول إلى القاهرة لحضور حفل الافتتاح حدث ما لم يكن في الحسبان إذ أصدر رئيس الجمهورية مساء الخميس 22 نوفمبر إعلانه الدستوري القنبلة الذي حصن فيه قراراته من الطعن، كما حصن أعمال الجمعية التأسيسية التي تضع الدستور والتي كانت المحكمة الدستورية تنظر في شرعيتها.

وما هي إلا ساعات حتى ضجت شوارع القاهرة والمدن المصرية بالمظاهرات الرافضة، وأعلن في نفس الوقت عن تنظيم مليونية حاشدة يوم الثلاثاء الموافق 27 نوفمبر، أي نفس يوم افتتاح مهرجان القاهرة السينمائي، ووقعت إدارة المهرجان في موقف لا تحسد عليه ولم تعلن عن تأجيل افتتاح دورة الإنقاذ إلى اليوم التالي الأربعاء إلا يوم الاثنين السابق للافتتاح، وكان من الملفت للنظر مشاركة عدد غير قليل من الفنانين السينمائيين في مسيرة من دار الأوبرا اتجهت لميدان التحرير للانضمام للقوى المدنية الرافضة للإعلان، بل ووصل الأمر إلى حد إصدار نقابة السينمائيين بياناً تؤكد فيه رفض جموع السينمائيين لهذا الإعلان الدستوري وللدستور نفسه الذي وصفته بأنه (وثيقة إذعان لاستعباد الشعب المصري) ودعت لرفضه وجاء يوم الافتتاح ليشهد مجموعة كبيرة من الأفعال وردود الأفعال التي كشفت عن عمق الأزمة التي تعانيها صناعة السينما وأهلها وكانت البداية تغييرات أساسية في برنامج حفل الافتتاح، حيث ألغيت الألعاب النارية، كما ألغي الاستعراض التقليدي للافتتاح ليعرض محله فيلم تجميعي عن دور السينما المصرية في الثورات والدعوة للتغيير وليتقدم بعد ذلك مقدما الحفل النجمان الشابان حورية فرغلي وعمرو يوسف لإهداء هذه الدورة لروح الشهداء



فيلم «الشتا اللي فات»

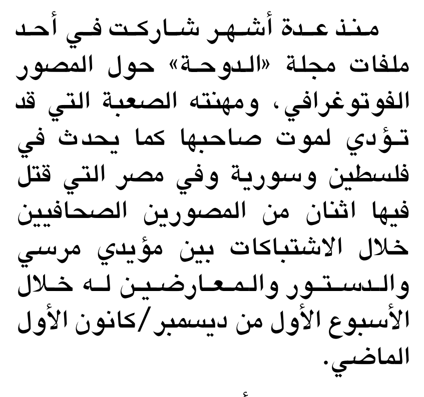
الذين سقطوا على بعد أمتار من مكان الاحتفال في أثناء الثورة والأحداث التي تلتها.

ولم يغفل مقدما الحفل توجيه التحية إلى هؤلاء الذين يتظاهرون في نفس اللحظة في ميدان التحرير اعتراضاً ورفضاً للإعلان الدستوري والدستور نفسه وطلب مقدما الحفل من الحضور الصمت لعلهم يسمعون هتافات الثوار الرافضة في ميدان التحرير، وصفق غالبية الحضور لهذه التحية وكان عدد كبير من النجمات قد اتشحن بالسواد في يوم الافتتاح ورفضن السير على البساط الأحمر كما جرت العادة لاستعراض أناقتهن، كما جرى الإعلان عن رفض مهندس الديكور أنسي أبو سيف للتكريم من قبل وزير الثقافة وتردد أيضاً أن إلهام شاهين كانت من بين المرشحات للتكريم لكن ترشيحها رفض من الجهات الرسمية ثم افتتح المهرجان بالفيلم المصري (الشتا اللي فات) تضامناً مع الثوار المعارضين بعد أن كان مقرراً افتتاح الدورة بفيلم أجنبي، وخلت كلمة وزير الثقافة المرتبكة من أي ذكر للثورة أو الثوار، بل اقتصرت في معظمها على تحية إدارة المهرجان القديمة ممثلة في النجم عزت أبو عوف وكأن الوزير يحاول تبرير إصراره على أن تعود إدارة المهرجان القديمة التي أدارته على عكس ما كان قد أعلن سابقاً ولم تلق كلمة الوزير حفاوة من الحضور خصوصاً نجوم السينما وصناعها ولم تغب السياسة أيضاً عن أفلام المسابقة الرسمية للسينما العربية فتم استبعاد فيلم (العاشقة) لعبد اللطيف عبدالحميد، والذي أنتجته مؤسسة السينما السورية في نفس الوقت الذي استبعد فيه فيلم سوري آخر هو (وكأننا نقبض على الكوبرا) للمخرجة هالة العبد الله الذي يهاجم نظام الحكم في سورية, وشهدت أيام المهرجان المختلفة أكثر من مسيرة للفنانين والمشاركين في المهرجان إلى ميدان التحرير وقصر الاتحادية.. ومثل حفل الختام ذروة الصراع ما بين وزارة الثقافة المنظمة للمهرجان وأهل السينما المصرية إلى درجة إلغاء الاحتفال والتكريمات والاكتفاء بمؤتمر صحافي أعلنت فيه أسماء الأفلام الفائزة بجوائز المهرجان، والتي تصدرها الفيلم الفرنسي (موعد في كيرانا) للمخرجة أنا فوفيون الذي فاز بالهرم الذهبي وفاز بالهرم الفضي الفيلم الإيطالي (رجل الصناعة) لجوليانو مونالدو وحين جاء دور الإعلان عن الفيلم الفائز في مسابقة الأفلام العربية وكان فيلم (المغضوب عليهم) وقف مخرجه المغربي حسن البصري ليهدي جائزته لجمال عبد الناصر، والفريق سعد الدين الشاذلي وشعب مصر. وغابت رئيسة لجنة تحكيم جوائز أفلام حقوق الإنسان غادة الشهبندر لاشتراكها كما أعلن في المسيرات والمظاهرات التي اتجهت لقصر الاتحادية، حيث مقر رئاسة الجمهورية، وحاولت الوزارة بإلغاء التكريمات التعتيم على رفض أنسي أبو سيف مصافحة الوزير أو استلام شهادة التكريم منه، كما عتم إلغاء الحفل أيضاً على إعلان الكاتب مدحت العدل عضو لجنة التحكيم الانسحاب من المهرجان لكنه أصدر بعد ذلك بياناً نارياً وصف فيه قيام وزير الثقافة بطباعة الدستور الذي يرفضه معظم السينمائيين والمثقفين على نفقة الوزارة بالموقف المخزي المنحاز للفاشية، وتعالت خلال المؤتمر الصحافي لختام المهرجان هتافات الفنانين الحاضرين السياسية من نوع (يسقط يسقط حكم المرشد) و(مصر لكل المصريين).

يستكشف منطقة جديدة في السينما المصرية:

«مصور قتيل» على حدود العجائبي والمرض العقلي!





عصام زكريا

منذ عدة أشهر شاركت في أحد ملفات مجلة «الدوحة» حول المصور الفوتوغرافي، ومهنته الصعبة التي قد تؤدي لموت صاحبها كما يحدث في فلسطين وسورية وفي مصر التي قتل فيها اثنان من المصورين الصحافيين خلال الاشتباكات بين مؤيدي مرسي والدستور والمعارضين له خلال الأسبوع الأول من ديسمبر/كانون الأول الماضي.

في نفس الأسبوع شهد مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عرض فيلم «مصور قتيل»، الذي مثل مصر في المسابقة الرسمية، وهو من إخراج كريم العدل وتأليف عمرو سلامة وتمثيل إياد نصار ودرة وحورية فرغلي وأحمد فهمي ورحمة حسن.

يستكشف فيلم «مصور قتيل» من زاوية مختلفة كثيراً عن الحبكة التقليدية التي شهدناها في رواية «فيرتيجو» للكاتب أحمد مراد، والتي تحولت إلى مسلسل من بطولة هند صبري عرض في رمضان الماضي.

هذه الحبكة التي دشنتها أفلام مثل «النافذة الخلفية» للبريطاني ألفريد هيتشكوك و«تكبير الصورة» للإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني، وحتى «ضربة شمس» للمصري محمد خان، والتي تدور حول مصور فوتوغرافيا أو فيديو، محترف أو هاو، يقوم بتصوير جريمة بالصدفة ويتعرض بسبب ذلك لمطاردات ومتاعب بالجملة.

للوهلة الأولى يبدو أن «مصور قتيل» ينتمي لهذه النوعية التي قدمت في عشرات الأعمال، ولكن هذه لن تكون سوى البداية الخادعة فقط.

الكاتب والمخرج عمرو سلامة قام بصنع عدة أفلام من نوعيات مختلفة، منها الواقعي في «أسماء» والوثائقي في «الطيب والشرس والسياسي»، ولكن لا يزال فيلمه الأول «زي النهاردة» هو الأكثر خصوصية من بينها، خاصة أنه ينتمي لنوعية قلما تقدم في السينما العربية. وهي ما يمكن أن أطلق عليه «الباراسيكولوجي دراما»، أو تلك الدراما النفسية التي تستكشف حدود الغيبيات والحاسة السادسة والتخاطب عن بعد وغيرها من الظواهر النفسية الغريبة التي تقع على الحدود بين الروحانيات والمرض النفسي.

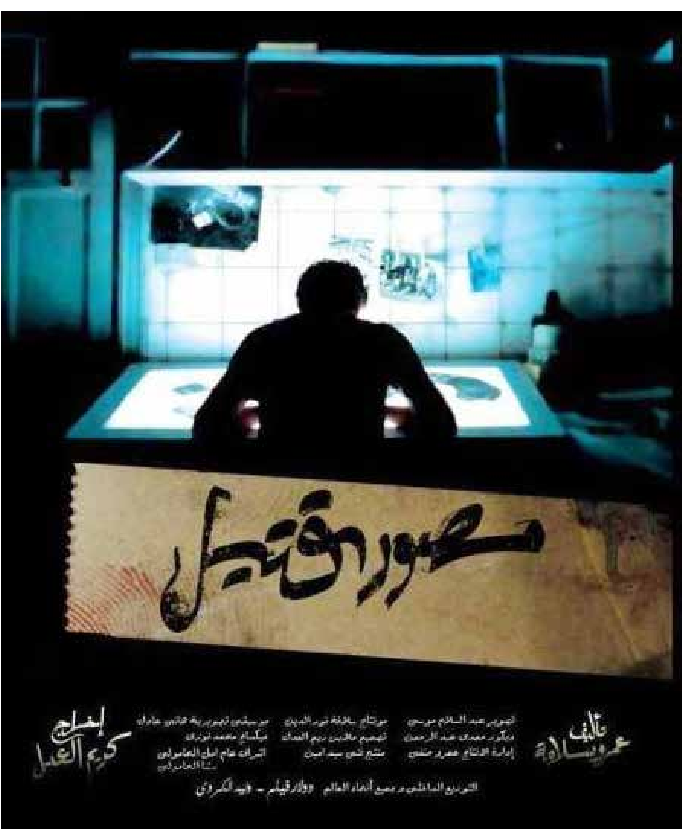
في «زي النهاردة» استكشف عمرو سلامة الظاهرة المعروفة بالـ «deja vu ديجا فو»، أي رؤية شيء والشعور بأنك رأيته من قبل، أو معايشة تجربة بعينها أكثر من مرة.

في «مصور قتيل» يعيد عمرو سلامة استكشاف الظاهرة من خلال كاميرا «سحرية» تقوم بتصوير المستقبل، وهو ما يقترب بالفيلم أكثر إلى نوعية أفلام الرعب القائم على الظواهر الخارقة للطبيعة. هذه النوعية التي برع فيها الكاتب المصري أحمد خالد توفيق، والتي تربى عليها جيل كامل أعتقد أن عمرو سلامة واحد منهم!

يلعب إياد نصار، الممثل الأردني الموهوب، دور مصور صحافي يدهش رؤساءه وقراء الصحيفة التي يعمل بها بقدرته على التقاط صور الجرائم، التي يبدو كما لو كان على علم بها قبل وقوعها، خاصة صور ضحايا سفاح غامض يكون من بين ضحاياه زوجة المصور نفسه.

ذات يوم يلتقي المصور عجوزاً متشرداً يبيعه كاميرا قديمة أثرية، وعندما يجربها في بيته يفاجأ بالصورة





تسجل واقعة جريمة قتل أخرى.. وخلال رحلة البحث عن الضحية القادمة يتعثر بشابة - تلعب دورها درة- تطلب منه مساعدتها على توثيق معاناة المرضى العقليين في مستشفى الأمراض العقلية.

الجزء الأخير من الفيلم يحتوي على عدد من المفاجآت لا ينبغي «حرقها» على القارئ الذي لم يشاهد الفيلم، ولكن ما يمكن قوله هو أن «مصور قتيل»، على عكس «زي النهاردة»، يمنح هذه الظواهر الغيبية تفسيراً منطقياً «مرضياً» إذا جاز التعبير، حيث أثبت العلم أن معظم هذه الظواهر، إن لم يكن كلها، ناتجة عن أمراض نفسية أو عقلية.

المخرج كريم العدل قدم من قبل فيلماً بعنوان «ولد وبنت» كان أشبه بتدريب طلابي يفتقد للأسلوب والحرفية، ولكن العدل يبدو في «مصور قتيل» أكثر تمكناً من أدواته وأكثر فهماً لفكرة النوع الفني.

النوع الفني هنا منطقة ما بين التشويق البوليسي والرعب والسيكودراما، ومن ثم يحتاج الأمر إلى أسلوب يعبر عن هذه الحدود ما بين الواقع والخيال والواقع النفسي للشخصية الرئيسية.

ينجح كريم العدل مع مدير التصوير طارق التلمساني ومونتير الفيلم في الإمساك بهذه الحالة ما بين العجائبي والنفسي، حين لا يدرك المرء إذا ما كان يعاين تجربة روحية عميقة أم إرهاقاً جسدياً وعقلياً حادين.

ولكن فيما يتعلق بالممثلين فلا يوجد سوى إياد نصار الذي استوعب طبيعة هذا النوع الفني، بإحساسه الفطري ربما، ولكن من الواضح أن المخرج لم يبذل جهداً كافياً مع الممثلين ليشكلوا فريقاً يعبر عن الأحساس العام للفيلم. درة كانت باهتة جداً. أحمد فهمي في دور ضابط الشرطة تقليدي إلى حد الهزل. حورية فرغلي في دور أخت المصور قادمة من أحد مسلسلات رمضان.

وحتى نفهم الفرق الذي كان يمكن أن يحدثه أداء الممثلين لن أقارن «مصور قتيل» بالأفلام العالمية، ولكن فقط بفيلم «زي النهاردة» سابق الذكر، والذي قدمت فيه بسمة وأحمد الفيشاوي وآسر ياسين وأروى صالح أدواراً لا تنسى، ليس فقط لأنهم ممثلون جيدون، ولكن لأن المخرج عمرو سلامة أجاد توجيههم بحيث يصبح أداؤهم مكملاً لبقية عناصر الفيلم، وبحيث تصبح بقية عناصر الفيلم مكملة لأدائهم.

ما يمكن قوله في الختام أن السينما المصرية التي سيطر على تاريخها نوعان فنيان فقط هما الميلودراما والكوميديا، مع استثناءات متناثرة هنا أو هناك، قد بدأت في الخروج من هذا الطريق المسدود بالبحث عن أنواع فنية وأفكار غير مطروقة كثيراً تجرب فيها نفسها. «مصور قتيل» هو إحدى هذه التجارب، وهو ما يستحق التحية في حد ذاته، كما أن الفيلم يحتوي على بعض العناصر الجيدة في التصوير والمونتاج والموسيقى التصويرية على وجه التحديد. ولكن أداء الممثلين يعتبر نشازاً مع هذه العناصر، كما أن المخرج لا يبدو أنه ملم جيداً بطبيعة هذا النوع الفني.

والخلاصة أن هناك دراسات وتحضيرات وجلسات إعداد ومناقشات طويلة يجب أن تتم قبل الدخول في تجربة فنية مثل «مصور قتيل»، خاصة لو كان النوع الذي ينتمي إليه نادراً في السينما المصرية وغير مألوف بالنسبة لمعظم المشاركين فيه.



خمسون عاماً من السينما الجزائرية يرويها محمد لخضر حمينة (1930). رغم تجاوزه العقد الثامن، ما يزال صاحب «وقائع سنين الجمر»(1975) يحتفظ بذاكرة شبابية. يتحسر اليوم على ما آلت إليه السينما في بلاده، وكيف فشلت في استثمار تجارب الحقبة الذهبية، وتتويجها بالسعفة الذهبية1975 (الوحيدة عربياً وإفريقياً). لخضر حمينة ينتقل، في هذا الحوار، من بعض ذكرياته مع رؤساء الجزائر إلى عجزه عن إتمام أحدث أفلامه..

المخرج الجزائري محمد لخضر حمينة في حوار مع «الدوحة»

نعم.. كنت ديكتاتوراً

حوار: سعيد خطيبي

آخر فيلم لك يعود إلى 1986(الصورة الأخيرة) . منذ ذلك الحين سجلت قطيعة، وابتعدت عن الإخراج حوالي ثلاثة عقود. لماذا؟

- في الحقيقة، هاجس التصوير والإخراج مازال يسكنني. كانت لي، في السنوات الماضية، رغبة في إنجاز أعمال سينمائية أخرى. لكن، حالة كآبة وشعور بالإحباط إزاء الوضع العام كبّلا رغبتي. استقالة مؤسسات الدولة، نهاية الثمانينيات، من القيام بدورها في تنشيط القطاع الثقافي، لم تساهم فعلياً في إعادة تنظيم الأمور. ففي الجزائر، مباشرة بعد الاستقلال، توجه الجيل الأول من السينمائيين إلى الفن السابع رغبة في التحدي. فالسينما كانت حكراً على الغرب، ومرتبطة بأسماء بعض الدول المهيمنة. وفي ظرف قصير(حوالي عشر سنوات)، بلغنا بهذه السينما مرتبة عالمية. كان النقاد وقتها يتحدثون عن سينما أميركية، سينما فرنسية، سينما إيطالية، سينما إنجليزية، ثم سينما روسية وبعدها، وعلى رأس الدول النامية، مباشرة السينما الجزائرية. كنا نتقدم عن كثير من الدول الأوروبية. سبب نجاح السينما في تلك المرحلة يعود بالأساس إلى التكوين، فقد كانت الدولة تستقدم

مكونين من الخارج، من بولونيا مثلاً، أضف إلى ذلك العمل الميداني، فهو ضرورة، دونه لا نبلغ التطور المرجو. سنوات الثمانينيات، بغية الحفاظ على الإرث السينمائي، وعلى وهج التجربة التي بلغت أوجها سنوات السبعينيات، حاولت أولاً استرداد قاعات السينما، إعادة تهيئتها، ثم تسليمها لخواص لتسييرها والحفاظ عليها. مع دفتر شروط، يفرض عليهم تجديدها كل عشر سنوات. الرئيس الأسبق الشاذلي بن جديد(1929 - 2012) هو الذي منحني صلاحيات تسيير القاعات. ويرجع إليه الفضل في استرداد غالبية قاعات السينما في الجزائر. بعد تولّيه الرئاسة عام 1979، اقترح علي الشاذلي بن جديد تولي حقيبة وزارة الثقافة (بحضور محمد صالح يحياوي، أحد قياديي جبهة التحرير الوطني)، لكني رفضت حفاظاً على استقلاليتي كفنان. وظل يستشيرني ويأخذ برأيي في الشؤون الثقافية. بعد عام ونصف، أعاد الاتصال بي لتولي إدارة الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية. شغلت المنصب نفسه، بين عامي 1981و1984(قبل حله تماماً)، بعد استقالتي، ثلاثة أشهر لاحقاً، عادت قاعات السينما إلى المجالس البلدية. وصارت لاحقاً، للأسف، بعد بضع سنوات فقط، غير صالحة تماماً. أرى أنه من الواجب، الآن، إعادة الاستثمار في القاعات، إعادة تهيئتها وبناء قاعات أخرى. ضياع قاعات السينما ساهم في ضياع السينما. هل تعلم ما هو معدل مراودة قاعات السينما في الجزائر سنوات السبعينيات وبداية الثمانينيات؟ أكثر من 200 /1000 شخص يذهب إلى السينما.

أين وكيف كنت تعيش فترة الغياب الماضية؟

- كنت أعيش بين الجزائر وفرنسا(الجزائر العاصمة، كان وباريس). حياة عادية. شعرت بالإحباط، لذلك لم أصور فيلما آخر. كما يجب أن لا ننسى حقيقة أن الجزائر عاشت سنوات التسعينيات فترة جد عصيبة، كنت فيها مهدداً بالقتل.

لعنة السعفة الذهبية أصابت السينما الجزائرية

الأصحاب أم الأعداء هم من فَكّر في قتلي؟ لست أعرف. المهم بلغني الأمر وتوجّب علي هجر البلد مؤقتاً. فقد شاهد الجميع كيف سقط الطاهر جاووت، وكثير من المبدعين الآخرين، خصوصاً منهم الذين اشتغلوا في قطاع السمعي البصري. فقد لاقوا مصيراً دموياً مشتركاً. الجماعات الإسلامية فازت بالانتخابات البرلمانية وقتها، والدولة حرمتها من الحكم، فاستعانت بالسلاح لإيصال صوتها. عقب انتخابات ديسمبر(كانون الأول)1991، وفوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ بغالبية المقاعد في البرلمان (188 مقعداً من إجمالي 231) خاطبت الرئيس الشاذلي: «لقد وصل الإسلاميون إلى البرلمان عن طريق الصندوق، ونحن بلد ديموقراطي، دعهم إذا يحكمون قليلاً، وسيرى الناس سريعاً عجزهم في التسيير، وسيساندونك لاحقاً في قرار حل البرلمان، وهو من صلاحياتك. ونعيد انتخابات أخرى. ووقتها لن يفوز الإسلاميون مرة ثانية». لكن نتائج الانتخابات ألغيت عن بكرة أبيها، ودخلت البلاد حالة فوضى وعنف مسلح، دامت أكثر من عشر سنوات. الوضع السياسي المعقد، في الجزائر وفي دول عربية أخرى، خصوصاً في العقدين الماضيين، جعل من صورة العربي مرادفاً لكليشيهات (بدوي، متخلف، وغيرها). اليوم، ليس أمامنا سوى الاستعانة بالسينما، الصوت والصورة، لتغيير الأفكار المسبقة المتداولة عنا.

صعود الجماعات الأصولية في الجزائر تزامن مع بداية غلق قاعات السينما، تراجع الإنتاج، ومغادرة بعض الممثلين والمخرجين البلد..

- صحيح. أنا أؤكد دائماً على ضرورة أن يذهب الشباب إلى قاعات السينما. لابد أن يجعلوا من السينما واحدة من أساسيات عيشهم. وأن لا نفرض، في الوقت نفسه، موانع على عرض الأفلام، بحجة معارضة تعاليم الدين أو المجتمع. لا يجب أن ننسى أن الجزائر ليست بعيدة جغرافيا عن أوروبا، وهي تتأثر باستمرار بها. بالتالي، احترام الحريات الشخصية يعتبر مسألة حتمية. نبهت الرئيس الشاذلي إلى هذا الأمر، كما فعلت الشيء نفسه مع الرئيس هواري بومدين (1932 - 1978)، الذي كان غالباً ما يسألني، قبيل الأعياد الوطنية: «خضور ماذا تحضر لنا كعمل جديد؟» وهي فرصة كنت أستغلها لتوجيه انتباه الرئيس للاعتناء أكثر بالسينما وإتاحتها لفئة الشباب. الشاذلي فهم أن تسيير القطاع يبدأ من استعادة القاعات وإعادة تهيئتها. ليس بنِيّة احتكارها، وإنما فقط تهيئتها ونقل صلاحيات تسييرها للخواص. مرة كنت أجلس معه في المكتب، عام1981، وكان التليفزيون يشتغل، فقمت وأطفأته، فأعاد هو إشعاله. قلت له: «أنت تقوم بفعل صبياني!». وقتها في الجزائر، كان دوام المدرسة الابتدائية لا يتعدى الساعتين. والطفل يقضي غالبية وقته أمام التليفزيون. ونعرف جيداً أن التليفزيون الجزائري سيء جداً في محتواه. قلت للرئيس إن التليفزيون لا يخدم المجتمع، على عكس السينما التي يمكن أن تنوب عنه. السينما هي خيار برامج، نذهب إليها لنعيش تجارب إنسانية نفتقد إليها في الحياة العادية.

يتحدث البعض عن وقوع حالات رقابة أيام تسييرك لقطاع السينما في الجزائر، كيف ترد؟

- كلا! لم تحصل أية رقابة. أتحدى أصحاب الادعاءات بتقديم الأدلة والبراهين على كلامهم. لما كنت أرأس هيئة التسيير، ساعدت كثيراً المخرجين على إنجاز أفلامهم. المخرج محمد بوعماري مثلاً (1941 - 2006) أنا الذي استقدمته من فرنسا، للعمل في الجزائر. مرزاق علواش(-1944) لم يتعرض قطعاً للرقابة. وقلت له مرة: «بدون أن أقرأ سيناريو أفلامك، أمنحك رخصة التصوير». هل تعرف كم فيلماً أنتج في مرحلتي؟. أكثر من ثلاثين فيلماً.

كيف يمكن أن أساهم حينها في إنتاج أفلام أجنبية عالمية، مثل «زاد»(1969) لكوستا غافراس(الحاصل على أوسكار أفضل فيلم أجنبي عام 1970، باسم الجزائر)، و«قلاع الطين»(1971) لجون لوي بارتوشلي، وأمنع أفلاماً جزائرية. يقال إنني كنت ديكتاتوراً وصارماً في العمل، هذا صحيح، لكني أبداً لم أفرض رقابة على أحد. على العكس من ذلك، كانت وزارة الثقافة نفسها من يفرض الرقابة. مرة وصلت بي الأمور إلى صفع الوزير أحمد طالب الإبراهيمي. لأنه أراد عرقلة تصوير فيلم «اعترافات هادئة»(1971) لإدوارد مولينارو. الإبراهيمي نفسه يدعي أن له فضلاً على الثقافة الجزائرية، باعتبار أن فيلم «وقائع سنين الجمر» أنجز في فترته، مع العلم أنه حاول جاهداً إيقاف المشروع. المشكل في الجزائر أن كل واحد يريد صياغة التاريخ على طريقته. لذلك، صار البلد يجد نفسه على حافة الانهيار. مرحلة ثورة التحرير مثلاً، تتضارب الشهادات والحكايات حولها. من الطبيعي أن يوجد أشخاص ربما لا يحبونني، لا ننفي حقيقة أني دافعت طويلاً عن حقوق السينمائيين، والمبدعين عموماً، كي لا يبقوا مجرد موظفين في قطاعات الدولة، يتلقون رواتب شهرية. كنت أطالب وما أزال أن تساعدهم الدولة بتقديم تمويل أفلامهم، وإن فشل السينمائي في فيلم لا ينال دعماً لفيلم بعده.

حماية الفنان تتوجب وضع قانون وتشريعات، والتي تظل حبراً على ورق في الجزائر

القانون موجود. لا ننسى أن غالبية مواد القانون المنظم للسينما الجزائرية مستوحاة من القانون الفرنسي. أنا أطلب من الفنان نفسه أن يهتم بحاله. أفلامي مثلاً ليست ملك الدولة. الدولة دفعت لي حقي المادي، عن كل فيلم، باعتباري مديراً لعمل فني. قبل أن أشرع في التصوير، كنت أوقع عقداً مع السلطات يحفظ حقوقي كاملة. كنت أرفض الشروع في العمل قبل تسوية الأمور القانونية.

قلت للرئيس: أنت تقوم بعمل صبياني وصفعت وزيراً أراد تعطيل تصوير فيلم

لو أن بعض السينمائيين الجزائريين يمتلكون الآن حق التصرف في أفلامهم، لوفروا لأنفسهم مساحة مهمة، للتنقل في المهرجانات، عرض الأفلام ونيل مستحقات مادية عنها. المخرجون ليس لهم للأسف حتى معاش التقاعد. رافعت، سنوات السبعينيات والثمانينيات، من أجل منح حق التقاعد للفنانين، انطلاقاً من عقودهم. أنا أؤمن بأن نسبة العبقرية في الفرد لا تمثل سوى5٪، و95٪ هي العمل. توازياً مع عملي في الإخراج، دخلت مرات في صدام مع السلطات لإقناعها بضرورة إعادة التفكير في وضعية الفنان، ومنحه الحق في التكوين العالي. الأسبوع الأول لما وصلت على رأس ديوان السينما، أعطيت ضربة انطلاق تصوير خمسة أفلام جديدة. مع تقنيين كونتهم بنفسي. تقنيون من الجزائر كانوا في الصباح يشتغلون على فيلم معين، ثم بعد الظهر على فيلم آخر. لما كنت أستعين بأجانب، كنت أضع إلى جانبهم دائماً جزائريين يتعلمون منهم. تخيل أن من بين حوالي 400 شخص اشتغل على فيلم «وقائع سنين الجمر» لم يكون يوجد أكثر من 10 أجانب. وفي فيلم «ريح الأوراس»(1966) لم يكن يوجد سوى أجنبيين اثنين: مصور وتقني في التركيب.

بعد كل هذه السنوات من الغياب، أعلنت عام 2010 نيّتك في إخراج فيلم جديد، تحت عنوان «شفق الظلال»..

- صحيح. اقترحت مشروع الفيلم الجديد على رئيس الجمهورية عام 2008. وقد تكرم بأن أمر بمنحي 50٪ من ميزانية المشروع، بعدما اطلع على عشرين صفحة من السيناريو (من إجمالي 120 صفحة). لكن لحد الساعة، لم أستفد من الدعم، بسبب العوائق الإدارية المتكررة، كما لم أستطع تحويل الإعانة التي أمر بها الرئيس للشروع في العمل. رغم مرور أكثر من أربع سنوات عن بداية التفكير في الفيلم، وإتمام الكاستينغ ومعاينة أماكن التصوير، يقف العائق الإداري سبباً في تأجيل الشروع في التنفيذ. ربما سأفعل مثلما فعل مرزاق علواش في فيلمه الأخير «التائب»، وأصور فيلمي بكاميرا هواة. مؤامرة البيروقراطية ضد المبدعين الحقيقيين والفاعلين في الحقل الثقافي في الجزائر ما تزال مستمرة.

هل يمكن أن تحدثنا عن سيناريو الفيلم؟

- السيناريو يتحدث عما كنا نسميه سنوات ثورة حرب التحرير «Corvée de bois»(مهمة الغابة). إبان ثورة الجزائر، كان جنود الاستعمار، لما يلقون القبض على مجاهد، يعذبونه، وبعد التعذيب يأخذونه إلى واد، ويطلبون منه إحضار الماء من نبع قريب، ثم، في مرحلة ثانية، البحث عن الحطب في الغابة. ولما يدير ظهره لتنفيذ المهمة يطلقون عليه النار(بحسب مصادر تاريخية، فقد وقعت أكثر من 20.000 تصفية للمناضلين الوطنيين بهذه الطريقة). لكن سيناريو فيلم «شفق الظلال» ينتهي بخاتمة درامية للفرنسيين. هو فيلم عنيف في بعض مشاهده. مع شخصية



محورية هي الشيخ عبد الجبار، الشيخ العالم والزاهد. اقترحت، مؤخرا، على النظراء القطريين إمكانية المساعدة في تمويل الفيلم، والمشاركة به ربما في واحد من المهرجانات العالمية، كإنتاج مشترك جزائري - قطري، في انتظار رد منهم.

ساهمت في أفلامك السابقة في كسر بعض الطابوهات. خصوصاً الاجتماعية منها، كما شاهدنا في فيلم «ريح الرمال»(1982) مثلاً. هل ما تزال توجد طابوهات في السينما الجزائرية الحالية؟

- الطابوهات الحقيقية هي المؤامرات. فيلم «فضل الليل على النهار» مثلاً لألكسندر أركادي(المقتبس من رواية تحمل العنوان نفسه لياسمينة خضرا) يوضح فكرتي. قبل ثلاث سنوات، طلب أركادي دعماً لإنتاج الفيلم. وتصريحاً للبدء في التصوير، فردت عليه الوزارة بالرفض، باعتباره صهيونياً، متعاطفاً مع إسرائيل. قبل حوالي الشهرين، جاء أركادي لتقديم فيلمه في الجزائر، وأستفاد من 70 تذكرة طائرة (الجزائر - باريس) دفعتها وزارة الثقافة - التي أوهمت الرأي العام بالقول إن شركة الطيران أيغل أزير هي من دفعها - أضف إلى ذلك غرف الفندق - يقال إن إدارة فندق السوفيتال هي من بادر إليها - ثم مأدبة عشاء لأكثر من 300 شخص في فندق الأوراسي، بحضور الوزيرة نفسها. أين هو المنطق هنا؟ هنا مثال يكشف لنا حال السينما الجزائرية اليوم، والتي تقهقرت جداً. في وقتنا لم يكن هذا النوع من السلوكيات متداولاً. الجزائر تعيش في الوقت الراهن انحرافاً ثقافياً. حالة المخرج مرزاق علواش تكشف هشاشة الوضع. فقد فاز، عامين متتالين، بجائزة مهرجان الدوحة ترايبكا السينمائي، ودخل مهرجان «كان»، مع ذلك، يظل غير معترف به من طرف الوزارة، التي لم تساعده قط. الحاصل في الجزائر أننا أشعلنا مع يشبه الحرب الأهلية الداخلية في الوسط الثقافي. ربما بدأها الوزير الأسبق أحمد طالب الإبراهيمي الذي عمل على تحطيم غالبية المثقفين الجزائريين، كاتب ياسين، أنا، مالك حداد، مصطفى الأشرف، مالك بن نبي. هو لم يكن مثقفاً، وجد غيور من المثقفين.

التحقت مبكراً بالحركة الوطنية، حملت السلاح، دخلت الحكومة المؤقتة، وأخرجت أول الأفلام الجزائرية، مثل «صوت الشعب»، «ياسمينة»، «بنادق الحرية» و«جزائرنا». على خلاف كثيرين، فضلت لاحقاً الابتعاد عن ممارسة السياسة..

- كلا، أنا جد قريب من الساحة السياسية، ليس بنية الخوض فيها، وإنما لأنصح وأقود السياسيين نحو الطريق الصواب. السياسيون عندنا أشبههم «بالدجاج والكلاب». السياسة هي، قبل كل شيء، فن وثقافة.

لك كثير من المؤاخذات على تداعيات الربيع العربي..

- تحدثت، قبل أكثر من السنة، عن الثورات العربية، في ندوة على هامش مهرجان «كان»، وبحضور مخرجين عرب، بأنها لا تساوي سوى جزء قليل مما قام به الجزائريون عشر سنوات كاملة، حقبة الارهاب. الجزائر فقدت أكثر من 150.000 شخص، في وقت بقي فيه العالم كله يتفرج، العرب والغرب تخلوا عنا وقتها. قلت لشباب الثورة، في ساحة بورقيبة في تونس وميدان التحرير في القاهرة، إن طريق الديموقراطية محاطة بالشوك وليس الورود. لا بد أن يدركوا معنى العبارة.

بالعودة إلى فيلم «وقائع سنين الجمر»، صرحت مرة أن رشيد بوجدرة لم يشارك قط في كتابة السيناريو، ووقع اسمه سهواً في الجينيريك. ما حقيقة القصة؟

> الجزائر دفعت مائة وخمسين ألف شهيد وطريق الثورات محاط بالأشواك لا الورود

- (يبتسم) قال لي مرة الروائي المغربي الطاهر بنجلون: «لقد قام رشيد بعمل رائع، في المساهمة في كتابة سيناريو الفيلم». قلت له: «من رشيد؟»، فرد: «رشيد بوجدرة». هذه مغالطة. الحقيقة أنني كتبت سيناريو الفيلم مع توفيق فارس، انتهينا منه يناير 1971. وقتها لم أكن أعرف بتاتا رشيد بوجدرة. في 4 يوليو 1973، على هامش عرض فيلم «ديسمبر» - الذي طلبه مني الرئيس هواري بومدين، بمناسبة احتفالات عيد الاستقلال، وأنجزته في ظرف أربعة أشهر، وعرض لأول مرة في قاعة الأطلس بالجزائر العاصمة، بحضور الزعيم الكمبودي الأسبق نورودوم سيهانوك - التقيت رشيد بوجدرة الذي تقدم ليصافحني. اطلعني على بعض كتاباته، ووظفته، بعد بضعة أسابيع، في قطاع السينما، كمنسق، ثم مستشار في كتابة السيناريو. وبما أنه، على العكس مني، يتقن العربية، طلبت منه نقل نصوص الشاعر الشيخ بن عيسى بالحرف اللاتيني (هي نصوص تلقيها شخصية ميلود في الفيلم). رشيد بوجدرة قام فقط بنقل الكلمات من الحرف العربي إلى الحرف اللاتيني. ثم زارني، في باريس، أيام العمل على المونتاج، غافلني وأدرج اسمه في الجينيريك، باعتباره شارك في كتابة السيناريو. أنا أفكر جدياً في إعادة صياغة جينيريك الفيلم وحذف اسمه.

لو لم تكن سينمائياً، ماذا كنت ستصير؟

- أنا حاصل على دبلومين من معهدي العلوم الزراعية، في الجزائر وفرنسا. كما درست أيضاً الحقوق في جامعة أكس أون بروفانس. كان يمكن أن أصير محامياً أو مزارعاً. والدي كان فلاحاً، يمتلك أرضاً زراعية واسعة وكان يريدني أن اهتم بها بعده. لهذا أرسلني، سنوات الشباب، إلى معهد العلوم الزراعية. لما كان يراني غارقاً في السينما يقول لي «هدوك(أولئك) أصحاب القرقوز خليك منهم». لكن مصير الإنسان ليس بيده. شاء القدر أن أدخل السينما وأقضي فيها حياتي.



تاركوفسكي

الصوفي يغزل على مرآته

وجدي كامل

حصل المخرج السوفياتي أندريه تاركوفسكي (1932 - 1986) على ألقاب متنوعة, وكرمت أفلامه كبرى المهرجانات السينمائية العالمية, وكتب في تحليل أفلامه وعشقها عشرات المخرجين والنقاد السينمائيين والفلاسفة اللامعين وعلى رأسهم ميخائيل أنجلو أنطونيوني، وانغمار بيرغمان، وجان بول سارتر.

غير أن اهم الألقاب التي منحت له يظل لقب (المتأمل الثاني) كناية إلى أن المتأمل الأول, المتفق عليه في الأوساط السينمائية الكونية قد كان المخرج السويدي البارع إنغمار بيرغمان.

منذ أفلامه الأولى كـ (طفولة إيفان) و(أندريه روبلوف) وضع تاركوفسكي بصمة أسلوبية خارقة في حرفة الإخراج السينمائي في تمايز بائن ومفارق عن مجايليه من السينمائيين السوفيات ومن سبقوه منهم. وربما لم يحظ مخرج منذ ميلاد الدولة السوفياتية حتى مماتها باهتمام كثيف سوى سيرغي إيزنشتين وأندريه تاركوفسكي بالرغم من أن الأخير رأى في أحد الحوارات الصحافية دوفجنكو الأجدر من إيزنشتين معزياً ذلك إلى انشغال دوفجنكو بحب الأرض ووجدانها الثقافي أكثر من إيزنشتين المادي العقلاني النزعة في علاقته بالإبداع.

تاركوفسكي الذي يمكن ضمّه إلى عظماء السيريالية السينمائية والنزعة الشاعرية عالج أفلامه ومنذ الإنتاجات المدرسية الأولى بمعهد السينما السوفياتي بالخمسينيات على مادة التأمل وسيطرة الروح الصوفي الطاغي على تصرفه بالبناء المونتاجي ونسج الجمل السينمائية وعجنها على سياق أخاذ غير مدرسي أو تقليدي للظفر وتوليد المعاني ذات الخصوبة البلاغية والنتائج الجمالية الباهرة مستفيداً من مناصرة أستاذه المخرج والمنظّر السينمائي الشهير ميخائيل روم.

أفصح تاركوفسكي عن ذلك في (القتلة)أول افلامه التي أخذ موضوعها من قصة لأرنست همنغوي, ثم فيلمه الثاني: (لن يكون هنالك رحيل اليوم) والذي عمل فيه مع الكاتب ألكساندر كوردون , ويجيء فيلم (سولاريس) كتطبيق نموذجي لغرابات الثيمات التي عمل عليها تاركوفسكي.

ففيلم (سولاريس) المنتج عام 1972 عالج رواية خيال علمي للروائي السوفياتي ستانيسلاف ليم والتي تحكي عن رائد فضاء فقد زوجته التي يصادفها فيما بعد ضمن وقائع وأحداث مثيرة وغريبة على الكوكب الذي أرسل إليه من وكالة الفضاء التي كان يعمل بها كمحقق في تلك الأحداث. إلا أن فيلمه (طفولة إيفان) قد تمكن عبره من الإجهار بأسلوبيته الإخراجية التي سوف تجد نضجها وذروتها في (المرايا).

الشاعر السينمائي, وعلى الرغم من اختياره لهذا الطريق الشاق قد كلفه ربما حياته بأكملها إلا أنه هو الذي كتب خلوده. فقد واجه المخرج المتمرد على النظرات الرسمية والقوالب الإيديوجية الجامدة في تاريخ الإنتاج السينمائي السوفياتي, والمفرطة, والمتورطة في التوجهات الدعائية والإبداعية الظاهراتية مصائر شرسة وقاهرة من لجان الرقابة وقراءة السيناريوهات باستديو موسكو من السينمائيين الحزبيين المتزمتين الذين وصموا أفلامه بالذاتية والفرويدية وتجاوزه لصيغ البناء الدرامي التقليدي في غموض الحبكة, كما فوضوية السرد


لقطة من فيلم المرآة

السينمائي حتى أحكموا الخناق عليه فاختار الهجرة إلى إيطاليا ومن بعدها فرنسا التي توفي فيها كلغة للاحتجاج الإنساني النبيل الرصين محققاً مجداً قلما جادت به سيرة فنان سينمائي معاصر.

فيلم المرآة أو (المرايا) الذي حققه عام 1975 يصنف في إطار سينما المؤلف أو أفلام السيرة الذاتية للمخرجين والتي كانت قد أطلت برأسها وأرست بداياتها من السينما الأوروبية الغربية. ففي إحدى الحوارات التي أجراها أحد الصحافيين البولنديين تفاجأ تاركوفسكي بسؤال من الصحافي تقوم حجته على أن ليس للسوفيات سير ذاتية يمكن العمل عليها, بل سير عامة قضت لعنة الأحداث والتوجهات الرسمية على خصوصياتها ومساراتها الخاصة. أجاب تاركوفسكي بالنفي موضحاً بأن للسوفيت ذاكرة شخصية, معللاً بأن هذا الفيلم هو تجربة ذاتية وشخصية , ومضيفاً بأن أدق التفاصيل به ومنها البيت الريفي والنباتات التي ظهرت حوله قد حرص على إعادة إنشائها وخلقها مستشهداً بوالدته التي لم تصدق ذلك عندما حضرت للتصوير. الفيلم الذي احتوى على نظام السرد الشبيه بتيار الوعي بدأ من فكرة الخلاص من الصمت أو الكلام المتقطع عندما تمكن الطفل الذي يجسد شخصية أندريه تاركوفسكي من هزيمة التأتأة بقوله: الآن أستطيع الكلام. ويا له من كلام حين نكتشف ومنذ الجملة السينمائية الأولى أنه درس في بلاغة الحديث السينمائي وتجاوز حصيفٍ ونابهٍ لخطابات الجمالية الفيلمية عبر تاريخها الثري الغني.

يسرد تاركوفسكي بمعاونة كاتب السيناريو تشارين ألكساندر أنشودة ذكريات شخصية تطغى عليها الآلام والمعاناة في علاقة طفل بوالديه المنفصلين. الوالدة المصححة في إحدى مطابع الدولة (التي لعبت دورها الممثلة مارغريتا تيركوفا) في خوفها وعزلتها وتقاطعات لا تخلو من الغرائبية في لقاء عابر مع رجل, ومرة مع ثلة من الإسبان ككناية للحرب الإسبانية الأهلية وأثرها الاجتماعي على المجتمع السوفياتي آنئاك يغمرها حنين غامض إلى الأب (أرسيني تاركوفسكي)الذي يتلو أشعاره في الغياب. الأب الذي تسرقه الحرب بعد الانفصال. ثمة زيارات في الخيال والواقع معاً يقوم بها: الطفل في تقاطعات الوحدة والمطر والأم النائمة في أريكة تعانق سقف الغرفة يتعبد الأب في معاينتها ومن ثم يعبر الطائر جسدها المسجّى الجميل. ذات الأم هي الزوجة التي تلعب دورها مارغاريتا في تداخل محيِّر بين صفاتهما وكأنهما مرآتان تتبادلان الأدوار في علاقة الأب بالأم والابن بالزوجة. أجواء طفولة متحدة مع الطبيعة ومناخ حرب وكفاح.. أم تنهب بطيفها إلى الكهولة حين تري نفسها كهلة فتمسح زجاج النافذة كي تجلي الفرق بين الواقع والحلم.إنه فيلم شاعري حقاً نرى فيه الهواء متكسراً على الأعشاب والكاميرا في حلم متحرك شفيف وإيقاع دائماً ما يأتي مضغوطاً في اكتسابه نسبة من الحركة البطيئة الدالة على انسيابية زمن المؤلف, وليس الزمن العام.الزوج عندما يغسل شعر الأم يتناثر الشعر في انكفاءة الرأس وكأنما نار هادئة تطلع بين المسافات فيعقب ذلك تساقط جص السقف مرسلاً إشارة حدث جلل يقترب من الوقوع بينما كنا نرى قبل ذلك طائراً قد حط على رأس الطفل. إنه ليس وصلاً بسيطاً للقطات متناقضة وعصية المعاني بل السحر عندما يصنعه المخرج عبر تلاحم الجمل المونتاجية في روح من التصوف ومحاورة الزمن المنهوب, الهارب, المفقود, الذي لا يمكن استعادته مرة أخرى. أنه زمن المرايا التي تتنكر وتحلم وتتخيل وتعترف بألم.

الإخراج الذي رسم بالكاميرا أيقوناته الكادرية لم يستغن عن توظيفاته النكية للمؤثرات الطبيعية عندما تشتد العاصفة وتهتز الأشجار تبعاً لحفيفها ويسقط المطر الذي هنا هو حالة من الإخصاب الفني أيضاً. أما الموسيقى الهادئة الموحية والمنشطة لفعل التأمل فإنها لا ترافق الحدث بغرض تزيينه وتجميله أو تزويده بمخاشنة أكثر, بل وكما ذكر تاركوفسكي في مذكراته أن استعماله لها هو عمل على تحريف المادة البصرية في إدراك الجمهور, وهي بالتالي إغناء للمعنى ومعمار الأفكار المرسلة.

(المرايا) لتاركوفسكي فيلم يستخدم الراوي كأداة لتوصيل الأحداث ولكنه فيلم أقرب إلى الديالوغية الناعمة الهامسة التي يقوم بها (ألكسي) دون أن يظهر طيلة الفيلم وأن ظهرت يده مرة واحدة. ألكسي قال عنه المخرج في كتابه: (الزمن المطبوع – تأملات حول الفن وجماليات السينما) أنه الراوي المريض الذي يحس بدنو أجله فيثير فوضى الذكريات لمعالجة حالته. وهكذا أقر تاركوفسكي في أحد الحوارات بأنه وبعد تحقيقه للفيلم ما عاد يشتهي ذكريات ذلك البيت والطفولة معاً, وكأنما الفيلم قد حرره وطهَّره من عبء ذاكرة كانت تعذبه لأعوام وأعوام.

فيلم المرآة
www.youtube.com/watch?v=7ePQ5VY87Sw



«درس البيانو»

المسرحية التي أعادت نبض الحياة في برودواي

نيويورك - أحمد مرسي

ربما كانت مسرحية «درس البيانو»، المسرحية الأميركية الوحيدة التي استلهمها كاتبها، أوجست ويلسون (August Wilson)، من لوحة تشكيلية من أعمال فنان، رومير بيردون. ومن المؤكد أيضاً أن مضمون المسرحية لا علاقة له باللوحة التي قرأها من منظوره الخاص.

وقد قدم أول عرض للمسرحية في عام 1987 في مسرح ريبرتوار بجامعة (ييل Yale) بإخراج ريتشاردز (لويد)، عميد مدرسة الدراما. وتمثل المسرحية الحلقة الخامسة من ملحمته العشرية عن مسار حياة الأميركيين الإفريقيين (السود) في القرن العشرين والتي استكملها قبل وفاته بوقت قليل (أكتوبر/تشرين الأول 2005).

وتتلخص حبكة المسرحية التي عرضت مؤخرا على مسرح Signature في نيويورك في وصول بوي ويلي إلى بيتبرج من الجنوب لزيارة شقيقته وابنتها ليطالب بحقه في بيع بيانو توارثته العائلة كشيء ثمين لا يمكن التفريط فيه ليشتري قطعة أرض في الجنوب عاش فيها أجداده كعبيد، وينشئ فيها مزرعته الخاصة. لكن شقيقته برنيس، ترفض بإصرار أن يخرج البيانو من البيت: «إنه يفوح بتاريخ العائلة وبدم العائلة: لقد بيع عبدان من الأجداد من أجل شرائه، وقام عبد ثالث بحفر تاريخ العائلة عليه، بينما قتل عبد رابع من أجل استرداده من مالكه الأبيض». وبينما يناقش بوي ويلي وبرنيس القضية، يتدخل عنصر آخر في مناقشتهما: شبح.

وفي مقابلة مع أحد النقاد قبل افتتاح عرض المسرحية في جامعة ييل بيوم واحد 1990، قال ويلسون: «لقد رأيت لوحة من أعمال رومير بيردن سميت (درس البيانو). وكنت في ذلك الوقت أعمل في كتابة مسرحية (جو تيرنر)، وما أن رأيت اللوحة قلت لنفسي: «OK هذه هي المسرحية التالية».

وفيما يتعلق بنهاية المسرحية، اختلفت نهايتها في عروضها في كل من بوسطن وشيكاغو أوسان دييجو عن نهايتها في العرض الذي شاهده رواد بـرودواي في نـيـويـورك. فقد وضعت نهاية جديدة قبل انتهاء موسم عرضها في واشنطن بعد جدل طويل. ويقول ريتشاردز، عميد مدرسة الدراما بجامعة ييل ومخرج المسرحية الأول: عندما قدمنا المسرحية في ريبتوار ييل قلت لأوجست «حسناً، معنا مسرحية دون نهاية حتى الآن».

لكن ويلسون لم يتفق معه في الرأي. فقد اعتقد آنذاك أن النهاية جيدة. بعد أن حددت موقف التساؤل من الذي سيحصل على البيانو. إذ إنني لم أقل ما الذي حدث للبيانو. لم أعتبر ذلك مهماً. لكن الهام بالنسبة لي كان استعداد «بوي ويلي» لخوض معركة مع الشبح. وما أن تأتي هذه اللحظة، تنتهي المسرحية بالنسبة لي. لكنني وجدت أن المسرحية لم تنته بالنسبة للمشاهدين الذين ظلوا يقولون «بلى لكن من الذي حصل على البيانو».

ومضى ويلسون يقول «لقد تمسكت برأيي بعض الوقت. لم أكن أريد أن اختار بين ويلي وبرنيس. لأنني كنت أعتقد أن هناك شرعية في جدل كل منهما. ثم أخذت أدرك أنني قد توصلت إلى اختيار أثناء عملية الكتابة. لذا قررت أن تظل الأضواء مشكلة لمدة 60 ثانية على المسرح حتى يـدرك الجمهور ما الـذي يحدث بعد أن يعود بوي ويلي من معركته مع الشبح».

وتبلغ هذه المعركة ذروتها بنداء بوي ويلي للشبح: «هاي سوتر! سوتر! لترحل من هذا البيت، سوتر، تعال وخذ شيئاً من هذا الماء. لقد غرقت في هذه البئر، تعال لتأخذ بعض هذه المياه. (يجري بوي ويلي كالمجنون حول الغرفة ناثراً الماء وداعياً اسم سوتر، بينما يواصل القس أفري قراءة الإنجيل).

بوي ويلي: لتأت يا سوتر!

(يصعد السلم المؤدي إلى غرفة برنيس)

تعال لتأخذ بعض الماء. تعال يا سوتر!

يسمع صوت شبح سوتر. بينما يقترب بوي ويلي من الدرجات يرتدّ فجأة إلى الوراء بقوة غير منظورة والتي تخنقه. بينما يكافح ليخلّص نفسه، يندفع صاعداً السلّم.

بوي ويلي: تعال يا سوتر!

(القس أفري): سأعطيك أيضاً قلباً جديداً وروحاً جديدة، وسوف آخذ منك القلب الحجري، وأعطيك قلباً من اللحم. وسوف أمدّك بروحي وأجعلك تمشي في تماثيلي، وأنت سوف تحفظ أحكامي وتنفذها.

تسمع أصوات مرتفعة من السلالم العليا بينما يبدأ بوي بيلي صراعه مع شبح سوتر. إنها معركة حياة - و - موت مشبعة بالمخاطر ورعب لا عيب فيه. يدفع بوي ويلي إلى تحت السلّم. يشده أفري بالصمت.

يشد بوي ويلي زمام نفسه وينفع عائداً إلى السلّم.

أفري: برنيس، لا أستطيع أن أفعلها.

يسمع مزيد من الأصوات من أعلى. دوكر ووينينج بوي يحدّق أحدهما في الآخر في حالة عدم تصديق. في هذه اللحظة، تدرك بيرنيس، من مكان قديم ما، ما الذي ينبغي أن تفعله. تتجه إلى البيانو. تبدأ في العزف. توجد الأغنية قطعة وراء قطعة. إنه إلحاح قديم لأغنية هي وصية والتماس معاً. مع كل إعادة تكتسب قوة. يقصد بها أن تكون تعويذة وتأهباً لمعركة. حفيف رياح تهب عبر قارتين.

برنيس: (تغنّي)

أريدك أن تساعدني.

أريـدك أن تساعدني/ أريـدك أن تساعدني/ أريدك أن تساعدني/ أريدك أن تساعدني/ أريدك أن تساعدني.

ماما برنيس/أريدك أن تساعديني/ ماما إستير/أريدك أن تساعديني/بابا بوي تشارلس/ أريدك أن تساعدني/ ماما أولا/ أريدك أن تساعديني.

أريـدك أن تساعديني/أريـدك أن تساعديني/أريدك أن تساعديني/أريدك أن تساعديني/ أريـدك أن تساعديني/أريـدك أن تساعديني/أريدك أن تساعديني.



يسمع صوت قطار يقترب. يخمد الضجيج في الطابق العلوي.

بوي ويلي: سوتر تعال! عُدْ يا سوتر!

تبدأ برنيس في الغناء:

برنيس:

أشكرك/أشكرك/أشكرك

الهدوء يسود البيت. ماريثا (ابنة برنيس) تدخل من غرفة خالها دوكر، صاحب البيت. بوي ويلي يدخل على السلالم.

يتوقف لحظة ليرقب برنيس أمام البيانو

برنيس: /أشكرك/أشكرك.

بوي ويلي: وينينج بوي، هل أنت مستعد لتعود إلى البلدة؟

هاي، دوكر، في أية ساعة يغادر القطار؟

دوكر: لا يزال لديك الوقت لتلحق بالقطار.

تتقدم مارثيا وتعانق بوي ويلي

بوي ويلي: هاي، برنيس، إذا لم تواصلا إنت وماريثا العزف على هذا البيانو.. لا تبلغا أحداً.. أنا وسوتر مضطران للعودة. (يخرج من البيت)

برنيس: أشكرك (تُطفأ الأنوار)

وبعد بضع ثوانٍ تضاء الأنوار ويصطف أبطال المسرحية الثمانية لتلقّي تحية وتصفيق المشاهدين، ولا أغالي إذا قلت أن الدموع كانت قاسماً مشتركاً بين غالبيتهم.

أمّا كيف استقبل النقاد المسرحية بعد مرور 7 سنوات على وفاة أوجست ويلسون فيكفي الاشارة إلى مقال تشارلس إيشروود، (صحيفة نيويورك تايمز)، الذي استهله بقوله «بعد خريف جارح ترك نصف المدينة، نيويورك، في ذعر متّصل، جاء مسرح signature وهو يزأر للإنقاذ هنا الأسبوع بإحياء مسرحية أوجست ويلسون التي فازت بجائزة بوليتزر «درس البيانو» التي تبدو مثل هدية سخيّة: أي ما يعادل بالنسبة للمسرح الديك الرومي في عيد الشكر، المحشو بسخاء والمحاط بجميع الحليات. هذا العرض المرْضي إلى حدّ كبير، الذي أخرجه روبين سانتياجو، الممثل الذي أصبح خبيراً في ترجمة أعمال ويلسون، يعيد إلى الذكر في الوقت المناسب كيف يمكن أن يكون المسرح العظيم مواسياً ومجدداً وكيف يكون سنداً عاطفياً، كما أكد الناقد أن «درس البيانو» هي واحدة من أفضل المسرحيات المعروضة في المدينة. أما بالنسبة لمكانة ويلسون نفسه في حياته وبعد وفاته ككاتب مسرحي أميركي يقول الناقد المسرحي بن برانتلي.. «إن الناس يتحدّثون عن فنان له عين. لكن الأذن هي التي تهم مع كتّاب المسرح. وويلسون كان يمتلك أذنين لا نظير لهما. وكتابته هي أقرب ما تكون إلى اكتساح الموسيقى الشكسبيرية أكثر من أيّ كاتب مسرحي آخر من معاصريه. فإدوارد أولبي يبدع مقطوعات موسيقى حجرة حادة وأنيقة، ودافيد مارمت، مدفع رشاش جاز، وسام شيبرد أغنية أو موسيقى لعدد من أصوات رابسودية، وهارولد بنتر ترتيلات رهبانية، وتوم ستوبارد كونشيرتوات طروبة. لكن أوجست ويلسون وحده، في هذه الأيام هو الذي كتب مسرحيات لها وقع الأوبرا العظيمة - وليس هناك تناقض في القول إنها أوبرا لها جذور في موسيقى البلوز».



عمار الشريعي سفينة في بحر النغم

فيروز كراوية
القاهرة

من الصعب أن تكون عشت في مصر أو في العالم العربي في الأربعين سنة الماضية ولا تكون لك ذكرى مع عمار الشريعي. بالتأكيد اعتدت وعشقت «تتر» أحد تلك المسلسلات لأسامة أنور عكاشة، وجلست تنتظر المقدمة والنهاية تماماً كما كنت تتابع أحداث المسلسل. وغالباً استمعت ساهراً - تناكر أو تعمل- لصوته الحنون على الراديو، يحيل الأغاني في برنامجه «غواص في بحر النغم» إلى قطع من التاريخ الاجتماعي الحديث، بالناس الذين صنعوها، والحياة التي عاشوها، والمقامات والآلات التي تحمل أختام هوية تندثر، ومناطق الجمال والضعف.

وإن فاتك كل ما مضى، فربما كنت من هؤلاء الشباب الذين احتفوا في الثمانينيات بفرقة موسيقية تسمى «الأصدقاء» قفزت بالغناء معلنة نهاية عصر الأغنية السبعينية الطويلة، نحو أغنية معاصرة، رشيقة، خفيفة الدم، ذكية. كانت «الأصدقاء» صوتك الناقد للروتين والزحام والفساد والبطالة والموضات، وكانت حلمك بالوطن الذي قد تضطر لمغادرة حدوده. ولعلك كنت من هؤلاء الذين غادرهم جزء من الشباب عندما علموا بتوقف «الأصدقاء»، وغيرها من الفرق، مفسحين الطريق لعصر من الغناء أصبحت أنت مغترباً عنه.

وأعتقد أنه لم يفتك أبداً أن تنظر لذلك الرجل الكفيف وتتعجب من حال المبصرين من حولك، أن تتأمل قفشاته الحرّيفة، وعيه وثقافته وحلاوة حديثه، وأن تهتز عندما يغني «أنا مش أعمى ياهوه، يا خلق يا عميانين، دانا قلب مافي أخوه، لكن زماني ضنين، أنا لا أنا عاجز ضرير، ولا كل من شاف بصير، ولله يا عمي القلوب، لا أخط بإيدي المصير».

هذا الرجل الذي قدم لكل كفيف يحب الموسيقى خدمة جليلة، وشارك في تصميم وتنفيذ أول برنامج عالمي لقراءة النوتة بطريقة برايل «Good Feel». هذا الرجل الذي اختار مهنته رغماً عن رأي عائلته، مقرراً بعد تخرجه في كلية الآداب أن حياته للموسيقى، ثم شقّ طريقه متكئاً على موهبته الثرية وفقط.

هكذا ودون تردد بدأ سلمه من أسفل درجة، عازف أكورديون في الملاهي الليلية، ثم عازفاً في «الفرقة الذهبية»، ثم ملحناً في عام 1975 لأغنية «امسكوا الخشب» لمها صبري، ثم مؤسساً لـ «الأصدقاء» في 1980.

هكذا خبر الموسيقى من أوجه عدة، عاشر الجميع، وتعلم في الأكاديمية الملكية البريطانية وعلى يد شيوخ التلاوة والمطربين الشعبيين وكل من سبقه من عباقرة الموسيقى العربية والعالمية.

تسمعه يتحدث فتدرك أنه كان هناك بقلبه، في ريف مصر، وفي صعيدها، وفي سواحلها، بين تراثها الإسلامي والقبطي وبين ناسها في كل مدينة. وتسمع موسيقاه فلا تستشرف لآفاقها حداً، فلا صراع مفتعل بين الموسيقى الشرقية والغربية يوقفه عن مزجهما باقتدار، ولا شعر معقّد يعجز عن اجتياحه بالنغم، ولا حالة إنسانية إلا ولها من موسيقاه نصيب.

لقد فتح الشريعي لأجيال من شعراء العامية المصرية الحديثة، بدءاً من سيد حجاب وعبد الرحمن الأبنودي وأحمد فؤاد نجم وحتى أيمن بهجت قمر، طريقاً واسعاً لتخرج أشعارهم من الدواوين إلى الفضاء الاجتماعي الواسع عبر الأعمال الدرامية. خلق الشريعي بموسيقاه الوسيط الروحي بين تلك الأشعار ومتلقيها، استطاع النفاذ إلى جوهرها وعوالمها بسلاسة وعمق، ذهب مع ملامحها الإنسانية في «الشهد والدموع»، وتأرجح بين هدوء البحر



وثورته في «وقال البحر» و«زيزينيا» و«الراية البيضا»، وأحاطها بروائح الريف وبؤسه وأساه في «عصفور النار» و«مازال النيل يجري» و«الأيام»، وغرق في معانيها حتى الثمالة وأخرج منها جل ما يربط إنساناً بوطنه وناسه في «رحلة السيد أبو العلا البشري» و«النديم» و«أرابيسك».

إن المنجز الأعظم لعمّار الشريعي هو هذا الرابط الأصيل الذي أوجده بين الوجدان والروح المصري والعربي وبين روافد الموسيقى المتنوعة، فلم يسجن موسيقاه في قالب واحد وادّعى أنه الصحيح والوحيد، بل تجول في أرجاء الدنيا والتهم ما استطاع من معرفة في علم التأليف الموسيقي والتلحين، وفي ذات الوقت لم يقحم أياً من هذه القوالب إلا كلما استدعته الحالة الوجدانية في كلمات شاعر أو سياق درامي.

لا نجد الشريعي ملحناً يرتكز على «تيمة» رئيسية جذابة، بل هو المؤلف الذي يقدم بناء فنياً وجدانياً مشحوناً بالمعاني التي تنقلها الموسيقى. ولا نجده مستخدماً إيقاعاً غربياً شهيراً مثل الفالس أو التانجو أو الرومبا إلا وقد أغدق على اللحن من فيض الروح الشرقية في مزيج مدهش (أغنيات عفاف راضي وإيمان الطوخي ولطيفة نموذجاً)، ولا يمكنك أن تضبط عمار الشريعي متلبساً باقتباس جملة من هنا أو هناك (وهو جائز بالمناسبة وحدث في حالات شهيرة لموسيقيين عظام) لأنه مدفوع في الأساس برغبته في مطاردة الشعور عبر الموسيقى التي تمتلكه، وتسيّره حتى يصل لمبتغاه، وهو ما يعطي أصالة وخصوصية لهذا المبدع ومشروعه الجبار.

فيكفينا أن نتوقف أمام أغاني مسلسل «الأيام»، المأخوذ عن السيرة الذاتية لطه حسين، لتذهلنا تلك القدرة على مقاربة العمى بالموسيقى في قطعته البديعة: «محبوس أنا وعمايا في الأوضة، والعتمة حوالين منّي مفرودة، والسكة قدّام منّي مسدودة، والدنيا كل الدنيا بير سودة». هذه الدوامات التي دارت داخلها موسيقى الشريعي تأخذنا معها إلى هذا السجن وهذه الغربة بلا حواجز، تلقينا في أرض الخوف والوحدة والوحشة، حتى نكاد نشعر أنا كلنا فاقدون للبصر.

على نفس القياس، لم يستطع موسيقي الإتيان بلحن يعبر عن الزنزانة في مصر ومن هو داخلها، معتقل أو مسجون أو بريء، كما فعل الشريعي في أغنية «الدم» في فيلم البريء لعاطف الطيب، والموسيقى التصويرية لفيلم «حب في الزنزانة» لمحمد فاضل، وأغنيته بصوت على الحجار في مسلسل «النديم»: «من عشقي فيكي يا محروسة يا إنسانة، لا كرهت سجنك ولا كرهتني زنزانة».

نحن إذا أمام حالة فريدة أو رائدة في مسار الموسيقى التعبيرية في التاريخ المصري الحديث منذ دشّنه العظيم سيد درويش. نكاد نقول إنها الحالة التي بلغ فيها هذا المسار رشده وازداد نضوجاً على نضوج، فاستلهم الموسيقى من كل مصدر ليوظفها لخدمة الإحساس والمعنى بالأساس، وتصوّف في هذا الاتجاه عاشقاً للموسيقى والمعنى معاً، لا يرى أحدهما بمعزل عن الآخر.

يعرف كل من عاش في السنوات الأربعين الماضية مستمعاً لعمار الشريعي أن قطعة غالية من أرواحنا ذبلت مع هذا الرحيل، وما تبقى في روحنا من موسيقاه سيكون وسيلتنا الوحيدة، كلما أردنا أن نجاور تلك الذكريات الحميمية والشجن المصري، وكلما أردنا أن نقترب من أرواحنا وإنسانيتنا.

لقد هجرتنا إلى دار الحق، ولكننا سنعيش بنفسك يا أستاذ.

معزوفة وطن ما زال جريحاً

إبراهيم محمد إبراهيم

القاهرة

إني أجد نفسي في ظرف صعب حين أحاول الكتابة عن عمار الشريعي. ومبعث هذه الصعوبة هو أني لست من كتّاب المقال، إذ آليت على نفسي التركيز على النشاط الفكري الذي تخصصت فيه وهو الترجمة. وثانياً، لأني لا أريد أن أنخرط في الكتابة عن صديق دامت صداقتي له على مدى 53 سنة منذ عام 1959 لأن ما يمكن أن أكتبه قد يتحول إلى مرثية.

وعلى أي حال، كي أتجنب أن أكتب تأبيناً أو ما يشبه المرثية فسوف أحاول قدر الطاقة في هذا الظرف العصيب أن أكتب عن تطوره الموسيقي الذي عايشته من البداية إلى النهاية كإبداعات جديدة فأعماله لا أشك لحظة في أنها ستبقى على مدى الأجيال.

ولد عمار الشريعي في مدينة سملوط بمحافظة المنيا في صعيد مصر، في يوم الجمعة 16 أبريل عام 1948. وتوفي في يوم الجمعة 7 ديسمبر في إحدى مستشفيات القاهرة.

ولقد ولد كفيف البصر، وكانت العادة حينئذ أن يتعلم الكفيف القرآن تمهيداً لأن يكون رجل دين. فأحضرت له أسرته الثرية أحد الشيوخ كي يقوم على تحفيظه القرآن بدلاً من إلحاقه بأحد الكتاتيب كما كان يجري لأمثاله في ذلك الوقت، حتى قبل زمن الدكتور طه حسين.

غير أنه التحق في عام 1953 بمدرسة المركز النموذجي لرعاية وتوجيه المكفوفين التي كانت قد أنشئت حديثاً. ومن هنا ومن ذلك الوقت اتضحت موهبته الموسيقية إذ روى لنا أساتذتنا في تلك المدرسة أنه كان يشبّ كي يعزف على آلة البيانو. وكانت مدارس المكفوفين في ذلك الوقت تؤهل الكفيف كي يكون إما دارساً بالأزهر أو يلتحق بمعهد الموسيقى العربية تمهيداً لكي يكون مدرساً للموسيقى، أو تدرّبه على بعض الصناعات اليدوية كي يعمل بمصانع خاصة بالمكفوفين.

وفي عام 1957، قرر الزعيم الخالد جمال عبد الناصر أن ينال المكفوفون التعليم نفسه الذي يناله أقرانهم من



المبصرين. فكان عمار الشريعي أحد أفراد ثالث فرقة تنتقل إلى المرحلة الإعدادية وذلك في العام الدراسي 1960. أما كاتب هذه السطور فكان أحد أفراد الفرقة الثانية التي تتلقى تعليماً اعتيادياً كغيرهم من معظم أفراد الشعب المصري. ومن هنا جاء اللقاء إذ انتقل العبد لله إلى المدرسة التي كان يدرس بها عمار حيث كان بها التعليم الإعدادي.

ومنذ البداية، لفت نظري موهبته الموسيقية المتوقدة إذ كان يعزف لحن «قلبي دليلي» على آلة الأوكورديون مصحوباً بالتوزيع الموسيقي حتى إني ورغم تأكدي من أنه هو العازف، تحسست بيدي كي أتاكد من هذا. لكن آلة الأوكورديون آنذاك لم تكن قادرة على أداء الموسيقى الشرقية بما بها من أرباع النغم. لذا حرص عمار في وقت مبكر من المرحلة الثانوية على تعلم آلة العود وأتقن العزف عليها حتى أنه أكمل عزف كتاب دراسة العود تأليف صفر علي بأكمله. وفي تلك الفترة بدأ يلحن بعض الأغنيات التي يؤلفها بعض الزملاء أو يؤلفها هو بنفسه ولنفسه حين كان يشعر بالحاجة إلى ذلك. وأعتقد أن تلك الأغنيات لو أنها أذيعت الآن لما اختلفت كثيراً عما ظل يبدعه حتى قرب وفاته. ويرجع هذا إلى موهبته المبكرة.

وكان عمار أيضاً متفوقاً في دراسته. فكان لا يختلف ترتيبه عن الأول أو الثاني في فرقته.

وحين أنهى الدراسة الثانوية، والتحق بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة عين شمس، تعرض لما يسمى بالصدمة الحضارية إذ وجد نفسه فجأة بين عالم بأكمله من المبصرين بدلاً مما تعود عليه من الزملاء المكفوفين والذين يعملون معهم من مدرسين ومشرفين. فتغلب على ذلك بأن كتب قصيدة رائعة عن أول أيامه في الجامعة. ولكنه سرعان ما تكيف مع حياة الجامعة وكوّن العديد من الأصدقاء من كليات مختلفة، وشارك في النشاط الموسيقي بالجامعة حتى إنه صار ألمع شخصياته.

وعمل في عدد من الفرق الجامعية التي كانت تعمل في الحفلات العامة والخاصة إلى أن بدأ العمل في الملاهي الليلية عازفاً في الفرق التي تصاحب الراقصات. وذات مرة اعترضت إحدى الراقصات على أن ترقص على عزف شخص لا يرى رقصها. ثم أخذوا يطلبون منه عزف ألحان لها أسماء متداولة بينهم لم يكن له علم بها. فجعله ذلك يبدأ السلم من أوله على حد تعبيره. وأخذ يعمل في الأفراح الشعبية حتى تمكن من اللغة والألفاظ الخاصة بهذا العالم الذي يختلف عما تعلمه في المدرسة. بعد ذلك، حين عاد للعمل في الملاهي الليلية أخذت الراقصات تتخاطفه.

في تلك الأثناء، حَسَّنَ من قدرته على امتلاك العلم الموسيقي عن طريق الدراسة بالمراسلة في إحدى المدارس الأميركية التي تعلم أفرعاً مختلفة من المعرفة عن طريق المراسلة. وكان دائماً يدرك كما كان جميع من حوله يدركون أنه لا بد صاعد إلى أسمى درجات المجد في الموسيقى العربية.

وفي بداية السبعينيات، بالتحديد في عام 1972، التحق بالعمل عازفاً على الأوكوريون في الفرقة الذهبية بقيادة صلاح عرام. وحقق نجاحاً باهراً لأنه كان سريع الاستيعاب للألحان دون الحاجة إلى قراءة المدونات الموسيقية كغيره من الموسيقيين. وفي إحدى المرات، تغيب عازف آلة الأورج في الفرقة عن إحدى الحفلات وإنقاذاً للموقف طلب منه صلاح عرام أن يقوم هو بالعزف على الأورج حلاً للموقف. وكانت هذه هي النقلة التي جعلته يتحول إلى عازف للأورج، في زمن كان أشهر عازفي هذه الآلة هما مجدي الحسيني وهاني مهنا. وبلغ من المهارة حداً جعل من يكتبون عن الموسيقى يمنحونه لقب «صاحب الأصابع الذهبية».

من بين الفنانات اللواتي كُنّ يغنين على أنغام الفرقة الذهبية، كانت الفنانة مها صبري. لذا حين قام بتلحين أول لحن قرر أن يتقدم به كملحن عرض عليها أغنية «امسكوا الخشب». فلاقت نجاحاً طيباً.

لكن لم يتوقف نشاطه على العزف في الفرقة الذهبية. ذلك أن الإذاعة التفتت إليه، وكلفته بوضع الموسيقى التصويرية للعديد من المسلسلات الإذاعية، وبرع أيضاً في ذلك، في ظني، لأنه كدارس للدراما في قسم اللغة الإنجليزية أحسن التعبير عن المواقف. وما زال المخرجون حتى الآن يستخدمون موسيقاه في المسلسلات أحياناً دون ذكر اسمه.

في عام 1977، أسند إليه المخرج الكبير نور الدمرداش وضع الموسيقى التصويرية لمسلسل تليفزيوني حقق شعبية كبيرة هو مسلسل «بنت الأيام». فكان أن جعل آلة العود، التي كان يتقن العزف عليها، بطلاً حقيقياً في هذا المسلسل. فصارت بعد ذلك «موضة» ربما حتى الآن. وبعد ذلك قام بوضع موسيقى وأغاني مسلسل الأيام عن حياة طه حسين ومسلسل «أبنائي الأعزاء شكراً» أو بابا عبدو. وحضر كاتب هذه السطور العديد من الندوات التي كانت تناقش دور الموسيقى التصويرية في هذا المسلسل. وبذلك أعلى من شأن الموسيقى التصويرية ونقلها من مجرد شيء مصاحب يمكن الاستعانة فيه ببعض الأسطوانات إلى عنصر أساسي في الأعمال الدرامية.

وفي 8 فبراير عام 1978، سجلت له الفنانة الكبيرة شادية أغنية «أقوى من الزمان». بعد أن سمعت اللحن من شريط كان يحمله إليها الموسيقار الكبير كمال الطويل الذي كان شديد الإيمان بموهبة عمار الكبيرة.

أما السينما، فكانت تمتنع عليه بحجة أنه لن يتمكن من التعبير عن الصورة نظراً إلى كونه كفيفاً. غير أن شادية أصرت بقوة على أن يقوم بتلحين ووضع الموسيقى التصويرية لفيلم «الشك يا حبيبي» الذي كانت تتأهب للقيام ببطولته. فكسر هذا

الفيلم بما قدمه عمار من موسيقى تعبيرية حاجز السينما الذي كان موصداً في وجهه. بل إني أظن أنه استنزف قدراً كبيراً من جهده ووقته في وضع الموسيقى التصويرية للأفلام التي أخذت تنهال عليه. ومع ذلك، كانت له علامات هامة كان لا بد منها لتثبيت اسمه في هذا المجال مثل فيلم «البريء» الذي كتب أغنياته الشاعر الكبير عبد الرحمن الأبنودي. ولم يكن عمار يبخل بموهبته في أي مجال من مجالات الإبداع الفني، حتى إنه، ذات مرة، عهد إليه وضع الموسيقى التصويرية لفيلم «أحلام هند وكاميليا» وكان يرى أن بعض المواقف بحاجة إلى تعبير غنائي. وحين أخبره المخرج بعدم وجود ميزانية للأغنيات، قام هو بكتابة الأغنية المطلوبة وغناها بمصاحبة اكتشافه الجديد في ذلك الوقت الفنانة هدى عمار. (هذا هو الاسم الذي اختارته لنفسها) عرفاناً منها بفضله.

كذلك كان في الفترة من 1976 حتى 1983، يعيد صياغة الأغنيات المحببة لكبار المطربين أمثال محمد عبد الوهاب، وعبد الحليم حافظ، وفريد الاطرش، وأخيراً ليلى مراد. وكان يمكنك أن تسمع رجع صدى هذه الصياغات اللحنية يتردد في المدن المصرية والعربية.

في تلك الفترة، وبالتحديد، عام 1980، كان له رأي في الفرق الجماعية التي كانت تؤدي أغنيات معاصرة. فطلب منه أحد منتجي الكاسيت تكوين فرقة يقوم هو باختيار أعضائها ومن يتعامل معهم من كتاب الأغنية فولدت فرقة «الأصدقاء». وكان المطربون فيها من طلبة المعهد العالي للموسيقى العربية، وهم منى عبدالغني، وحنان، وعلاء عبد الخالق. وكان العازفون من شباب الموسيقيين المتعلمين، وجابت هذه الفرقة أنحاء مصر للغناء في الجامعات والأندية، إلى أن استقل كل من المطربين بشخصيته الخاصة به. وكانت هذه الفرقة في وقت ما إثراء للحقل الغنائي.

ثم جاءت الفترة التي أفضِّل تسميتها بالفترة الأبنودية التي استمرت من عام 1982 حتى 1989. وهذه الفترة تتسم بالثراء الغنائي الفني الراقي اذ أنهما قدما أغنيات لوردة، وميادة الحناوي ونادية مصطفى، ومحمد ثروت وغيرهم.كذلك قدم العديد من الألحان للفنانة التونسية لطيفة من تأليف الشاعر الراحل عبد الوهاب محمد.

أكاد أزعم أنه لا يوجد مجال من مجالات الغناء لم يسهم فيه عمار الشريعي إسهاماً وفيراً، وجميعنا يتذكر أغنياته للأطفال. وخاصة تلك التي قدمها للفنانة عفاف راضي، حتى إن شريطي الأغنيات الأول والثاني اللذين لحنهما لها من تأليف سيد حجاب كانا يقدمان كهدايا في أعياد ميلاد الاطفال. كذلك قام بتلحين الكثير من الأغنيات الوطنية الرائعة والأغاني الدينية على الأخص في تعاونه مع الشاعر الراحل عبد السلام أمين، غير أني أظن أن أغنية «بلد الحبايب» التي غنتها وردة من تأليف عبد الرحمن الأبنودي من أجمل ما لَحَّن. وربما يعود عدم تمتعها بالشهرة الكافية إلى أنها صورت للتليفزيون ولا تناع كثيراً.

يمكننا القول إن جل إنتاج عمار الشريعي الموسيقي يتركز في مسلسلات التليفزيون. ولا يكاد يمر شهر دون أن ترى أكثر من عمل من الأعمال التي قدمها يعرض على إحدى الشاشات، ويرجع هذا إلى إقبال المخرجين والمنتجين على الاستفادة من موسيقاه خاصة إذا كانوا ينوون تقديم عمل كبير. ومن أدلة ذلك مسلسل «أم كلثوم» الذي قدم فيه المطربتين آمال ماهر وريهام عبد الحكيم. ومن المؤكد أن سر نجاح موسيقى هذا المسلسل يرجع إلى أنه كان يفهم الأساتذة الذين قاموا بالتلحين لأم كلثوم فهماً واعياً دقيقاً، مع وضع البصمة الخاصة به.

وفي عام 1989، بدا عمار في تقديم برنامجه الإذاعي الشهير «غواص في بحر النغم» الذي استلهم عمر بطيشة اسمه من قصيدة حافظ إبراهيم عن اللغة العربية حيث شبهها بالبحر المليء بالدر.

كذلك قدم برنامج «سهرة شريعي» في إحدى القنوات الفضائية، ما يزال يستعاد حتى الآن. كذلك كتب العديد من المقالات في الصحف، من بينها الأهرام العربي.

قام عمار الشريعي بزيارات متعددة لمعظم البلاد العربية، وكان على وعي جيد بصنوف الموسيقى المختلفة في تلك البلاد. وأقوى دليل على ذلك ما لحنه من أغنيات لفنان عربي مرموق هو عبد الله الرويشد، الذي جاء من الكويت خصيصاً لحضور جنازته ومجلس العزاء الذي أقيم له. فمن منا لا يعرف أغنيات مثل «أستحملك» أو «مسحور».

لم ينقطع عمار الشريعي عن صداقته لزملاء الدراسة في المدرسة، وكان يدعوهم للعشاء مرة كل شهر فيأتون من أنحاء مصر. وحين كانوا يعبرون له عن شكرهم كان دائماً يقول لو أن أي أحد منكم كان في إمكانه ذلك لفعل.

كان عمار الشريعي محل محبة وإعجاب العديد من الذين يعرفونه ومن لم يعرفوه. لدماثة خلقه وتسامحه مع القليلين الذين أساءوا اليه. فهو كان يحب أن يحيا في جو من الحب والود حتى بين من يعرفهم ويجلسون معه.

استمرت رحلة عمار الشريعي مع المرض من عام 1987، بعد أن انتهى من وضع موسيقى وألحان مسرحية «علشان خاطر عيونك» بطولة شريهان، إلى أن وافته المنية بعد أن اشتد عليه المرض.

أما أنا، فلا أملك الا أن أدعو له بالرحمة وبأن يلحقني العلي القدير به في أقرب الآجال إذ لم تعد الحياة تستحق أن تعاش بعده وفي غيابه.




مغنية الراب ديماس قبل وبعد

فنانات أوروبيات يرتدين الحجاب

ديامس تعتزل عشاقها

خاص بالدوحة

«لبس الحجاب واعتزال الغناء» لم تعد ظاهرة تقتصر على فنانات عربيات، بل صارت تمس أيضاً فنانات غربيات، كما حدث مؤخراً مع مغنية الراب الفرنسية الشهيرة ديامس.

قررت إذاً ديامس (اسمها الحقيقي ميلاني جورجياس) أن تختتم العام 2012 بإعلانها اعتناق الإسلام، ارتداء النقاب والتوقف عن الغناء. ففي خطوة أثارت كثيراً من ردود الفعل، وأثارت زوبعة آراء متناقضة في وسائل الإعلام الفرنسية، أصدرت صاحبة «غبار» (32 سنة) كتاباً بيوغرافيا تحكي فيه جانباً من معاناتها سنوات الطفولة، بعد انفصال والديها، حياتها في الضواحي الباريسية، بداياتها في عالم الراب وإصدار أولى الأغاني، نهاية التسعينيات وبداية الألفية الجديدة، النجاح الواسع الذي عرفته، والجوائز الفنية الكثيرة التي حصدتها، ثم بداية الانهيار النفسي والشعور بالفراغ الروحاني الذي قادها لاكتشاف الإسلام والزواج من عربي مسلم. لتظهر المغنية نفسها، مجدداً، قبل فترة وجيزة، على قناة «تي. أف1» الفرنسية، بنقاب يغطي كامل جسمها، عدا الوجه واليدين، وبخطاب ديني، وبشخصية تختلف كلية عما عرفت به في السابق. صورة ديامس حركت مشاعر عشاق ومتتبعي المغنية، بين مستهجن لتحولها المفاجئ ومشجع لها. من جهتها، ميلاني جورجياس، التي تخلت اليوم عن اسمها الفني السابق، صرحت بأنها تتفهم مواقف الآخرين لها، وعدم تقبل البعض منهم لها، وصدمتها من انتقالها المفاجئ من خشبة الغناء الى زاوية الانعزال والاكتفاء بممارسة الشعائر الدينية، وتربية ابنتها مريم (6 أشهر)، مصرحة: «لم يعد لي وقت للرد على المنتقدين. أفضل البقاء في البيت، وعدم الخروج منه». المغنية، التي حافظت، طيلة أكثر من خمس سنوات، على موقعها كواحدة من أفضل المغنيات في فرنسا، وصاحبة أكثر الأرقام مبيعاً في الراب، فسرت ارتداءها الحجاب بالقول: «وجدت فيه راحة نفسية. الآن أعرف ماذا أفعل وأين أذهب». قبل حوالي أربع سنوات، كان اسم ديامس مطلوباً في كبريات القاعات الفنية، مثل «زينيت» و«أولمبيا»، وكان الإعلان عن اسمها قادراً على استقطاب ما لا يقل عن 5000 شخص. أما اليوم، فقد تغيرت حياة ديامس كلية، وصارت، منذ آخر خرجة إعلامية لها، لا تتحدث سوى في الدين، مبدية سعادة لتوقفها عن الغناء واعتناقها ما تصفه بالطريق الصواب، مرددة: «في السابق، كنت مثل ذرة رمل تحملها الرياح، لا أعرف أين أذهب وماذا أفعل. أما اليوم، أعتقد أنني وجدت مكاني الطبيعي في الحياة بسلك طريق الإيمان». كما أنها تبرر خياراتها برغبتها في عدم سلك الطريق نفسه الذي ذهبت اليه بعض المغنيات، مثل آمي وينهاوس وويتني هيوستون.

رغم فصاحة ديامس في حوارها الأخير، وإعلانها لموقفها صراحة، تغيرها وتخليها عن الراب وعن الشهرة، فإن كثيراً من المتتبعين يتساءل عن سبب تأخرها في إشهار إسلامها. فمنذ 2010 والشائعات تدور حول ارتدائها الحجاب. ففي آخر حفل جماهيري لها، عام 2010، بالجزائر العاصمة، ظهرت ديامس بحجاب، ترتدي فوقه قبعة، رافضة، في ندوة صحافية الحديث عن موضوع اعتناقها الإسلام، باعتباره موضوعاً شخصياً. وكانت ديامس قد فسخت، مطلع السنة الجارية، عقد العمل الذي كان يجمعها مع شركة الإنتاج الموسيقي «ايمي»، لتشرع باب النقاش واسعاً عن ظاهرة انتقال فنانات كثيرات، خصوصاً في المنطقة العربية، من الغناء الى الحجاب، باعتبارهما ثنائيتين متناقضتين، أو ربما باعتبار الحجاب ماركة إعلامية - بحسب تعبير أحد الصحافيين - من شأنه أن يمنح الفنانة سمعة وشهرة إضافيتين.

«غانغنام ستايل»

رقصة حصان متمردة وقصيدة حب

youtube.com/charts هو النطاق الفرعي المتخصص بالمحتوى الأكثر مشاهدة على اليوتيوب. بحسب الإحصاءات الحالية في الموقع حقق فيديو أغنية «غانغنام ستايل» (GANGNAM STYL) لمغني الراب الكوري الجنوبي «بي أس واي» (PSY) نسبة مشاهدة تجاوزت حتى الآن 700 مليون مشاهد منذ بثها على اليوتيوب في 15 يوليو/تموز 2012. وكانت الأغنية في ظرف 72 يوماً قد حققت ما يفوق 300 مليون مشاهد، محطمة بذلك كل الأرقام التي وصلتها في نفس المدة أغان سابقة لمشاهير البوب كأغنية جينيفر لوبيز «أون ذا فلور» التي تطلبت 139 يوماً للوصول إلى نسبة المشاهدة ذاتها، وأغنية جستن بيبر «بيبي» 188 يوماً، والأغنية الشهيرة «واكا واكا» لشاكيرا 194 يوماً، وأغنية مجموعة لمفاو «بارتي روك» التي تطلبت 227 يوماً. وبذلك تكون «غانغنام ستايل» الأكثر شعبية على اليوتيوب بنسبة مشاهدة قياسية لم يشهدها الموقع منذ انطلاقه في فبراير/شباط 2005.

على إثر انتشار الأغنية ظهر «بي أس واي» في العديد من البرامج التليفزيونية الشهيرة كان أبرزها على شبكة NBC الأميركية من خلال البرنامج الكوميدي «ساترداي نايت

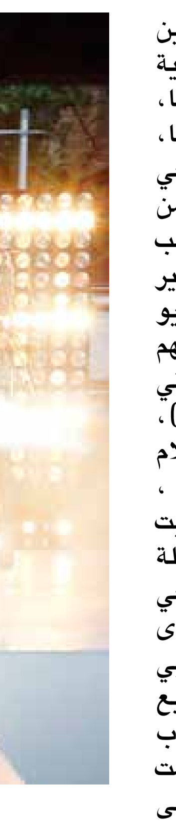


من فيديو كليب غانغنام ستايل

لايف» و«ذا توداي شو»، و«ذا إيلين ديجينرس شو». كما تصدرت الأغنية قائمة أفضل الأغاني في بريطانيا، وبلغت المركز الثاني في أميركا، والأول في كوريا الجنوبية. وفي الصين تعد الأغنية الأكثر تحميلاً من الإنترنت. وفي اعتراف فاجأ صاحب رقصة الحصان، قام العديد من مشاهير الغناء والفن في العالم بمشاركة فيديو كليب «غانغنام ستايل» على صفحاتهم الشخصية منهم: (تي- بين، كايتي بيري، بريتني سبيرز، توم كروز...)، وقد ظهر الفيديو في وسائل الإعلام الدولية مثل وال ستريت جورنال ، سي إن إن إنترناشونال، وال ستريت جورنال، فاينانشال تايمز، مجلة هارفارد لإدارة الأعمال، وأيضاً في إعلانات سامسونج. كما انتشرت عدوى تقليد رقصة الحصان، التي يؤديها «بي أس واي» في كليب الأغنية، جميع أنحاء العالم، إذ وصلت إلى طلاب الأكاديمية العسكرية الأميركية ويست بوينت (West Point)، بل وإلى زنازن السجناء في الفلبين. الجمهور العربي بدوره استطعم رقصة الحصان المتمردة ما جعل مجموعة ساخرة تطلق النسخة العربية من «غانغنام ستايل» على اليوتيوب.

الأغنية الحظ كما تسمى في الوسط الغنائي، انطلقت في آفاق واسعة من الشهرة العالمية، في الوقت الذي لم تكن فيه شهرة Psy قبل انتشار أغنيته في الشهور القليلة الماضية، تتجاوز حدود كوريا الجنوبية بالرغم من نجوميته لسنوات عديدة في بلاده. لكن أفكاره المتمردة وحركاته الكاريكاتورية في تصميم الرقصات كانت وراء شعبية كاسحة وغير متوقعة. رقصة الحصان الفريدة استغرقت منه 30 ليلة قبل أن يرقص العالم على إيقاعها.

تمزج «غانغنام ستايل» بين الراب والبوب وهي أغنية جديدة ضمن الألبوم السادس لـ «بي أس واي». عنوان الأغنية يستدل به على حي راق في سيول، وهو وإن كان لا يوحي بمضمون في العشق والغرام، إلا أن





كلمات الأغنية بالرغم من اللوحات الراقصة المصممة بأسلوب بسيط وجنوني، إضافة إلى نمط الراب الصاخب تبدو قصيدة حب من طراز قصائد جاك بريفير أو نزار قباني! تقول الأغنية حسب الترجمة الإنجليزية من موقع kpoplyrics:

رجل بنمط غانغنام/ يا امرأة دافئة إنسانية في النهار/ يا امرأة جميلة تعرف التمتع برشف فنجان قهوة/ يا امرأة قلبها يزداد حرارة في الليل/ يا امرأة لديها هذا التغير/ أنا رجل دافئ مثلك في النهار/ أنا رجل يشرب قهوته كاملة برشفة واحدة قبل أن تبرد/ أنا رجل تنفجر دقات قلبه في الليل/ أنا هذا النمط من الرجال./ أنت جميلة ومحبوبة.../ الآن لنذهب حتى النهاية./ رجل بنمط غانغنام.../ يا امرأة تغطي جسدها لكنها أكثر إثارة من فتاة تتعرى/ يا امرأة تملك هذه الحكمة.../ أنا رجل يصبح مجنوناً في الوقت المناسب/ أنا رجل يفتخر بأفكاره بدلاً من استعراض عضلاته./ أنا هذا النمط من الرجال/ أنت جميلة ومحبوبة.../ أيتها السيدة المثيرة أنا رجل بنمط غانغنام/ خلف هذا الرجل الذي يمشي رجل يطير يا حبيبتي...

Psy، هو لقب صاحب «غانغنام ستايل» وهو اختصار للوصف «مختل عقليا»، أما اسمه الحقيقي فهو بارك جاي سانج (Park Jae-sang) يبلغ من العمر 34 سنة، وهو مغني راب كوري، وراقص، وكاتب أغان، ومنتج أسطوانات. معروف عنه المرح والدعابة في فيديوهاته كما في عروضه الضخمة على المسرح. درس في جامعة بوسطن، وفي معهد بيركلي للموسيقى، لكن كسله جعله يمكث في المرحلة الأولى أربع سنوات، وهو الآن يعبر عن ندمه في عدم إتمام دراسته التي كانت ستحقق حلمه في أن يكون مؤلفاً موسيقياً بدل الغناء. PSY يعترف بأن ثقافته وإمكاناته الموسيقية بسيطة، فهو لا يفهم في الهرموني، وكل أغنية ينجزها تكلفه الكثير من الجهد.



احمد الجنايني - مصر

الجبل بألوان متعددة

سيمبوزيوم إهدن الدولي للفنون «2012»

د. خالد البغدادي
إهدن

انتشرت في المنطقة العربية مؤخراً العديد من أشكال اللقاءات والاحتفاليات الفنية - بينالي/سيمبوزيوم/معارض دولية - سواء في مصر أو بلاد الشام ودول الخليج ودول المغرب العربي، حتى في لبنان ذاتها كان هناك أكثر من سيمبوزيوم - مثل سيمبوزيوم إهدن، وعاليه، وجونيه وغيرها... ولكن يبدو أن معظمها قد توقف لسبب أو لآخر، وما يتبقى منها يعقد بشكل منتظم إلا سيمبوزيوم إهدن الدولي، الذي يمثل ملتقىً حيوياً للفنانين من معظم دول العالم العربي والعالم الغربي.

في المعارض الدولية والبيناليات يشترك - عادة - الفنان بعمله الفني، وقد يأتي معه أو لا يأتي، ويذهب هو وعمله مع نهاية المعرض/أو العرض دون أدنى تأثير أو تأثر يذكر، لكنه في السيمبوزيوم - وخصوصاً سيمبوزيوم إهدن - يأتي الفنان دون أن يحمل معه أي شيء إلا قلبه المليء بالأمل، وعقله الحالم بالتغيير، وروحه المتأججة بالفن والجمال، ليجد في استقباله الجبل، والوادي، وسلسلة جبال على ارتفاع 1850 متراً فوق سطح البحر، مليئة بالخضرة والأشجار والزهور، مما يذكرك برحلة جوجان إلى جزر الكاريبي - هاييتي - فقد تصور أنه في الجنة عندما وجد حوله الورود والأشجار، والصبايا الحسان. والحقيقة أن هذا المعنى ليس بعيداً عن مثيولوجيا المنطقة، حيث تتداول أسطورة مفادها أن هذا المكان هو محل هبوط (آدم) بعد خروجه من جنة (عدن) لذلك سميت المنطقة عدن حتى تحولت بعد ذلك إلى (إهدن Ahdan).

وتتميز المنطقة بالعديد من المعالم الأثرية والدينية والفنية التي تصنع حالة من التوافق والتناغم بين الإنسان والمكان، وتسهم في إثراء الحالة الإبداعية على كافة مستوياتها، فنجد كنيسة (سيدة الحصن) حامية المدينة والتي حصنتها بالضباب وأخفتها عن عيون العداء - كما تقول الأسطورة - وتحتل الكنيسة أعلى نقطة فوق قمة الجبل ببنائها الهندسي المتميز والذي يراعي حسابات الضوء ومسارات



إياد كنعان - الأردن



عصمت داوستاشي - مصر

تيارات الهواء، وما يميزها هو ذلك التمثال الأبيض الضخم للسيدة العذراء، كما يوجد (متحف جبران) الخاص بشاعر المهجر جبران خليل جبران، ومن أهم المعالم في المنطقة كذلك وجود أقدم مطبعة في الشرق في دير مار أنطونيوس منذ عام 1585 ، وأيضاً كنيسة (القديسة رفقة) التي تعد رمزاً للطهارة والتسامح.

جورج زعتيني وحلم الفنان

بدأت فكرة هذا السيمبوزيوم كحلم في قلب الفنان جورج زعتيني الذي يمتلك تجربة فنية تمتد خلفه لعمق 50 عاماً تتلمذ وتعلم الفن خلالها على يد الفنان (صليبة الدويهي)، يعد أحد الأعمدة الهامة في التجربة التشكيلية اللبنانية، وأهم الأسماء في الجيل الأول الذي أسس لهذه الحركة، وقد ولد في 14 سبتمبر/أيلول 1912 في مدينة زغرتا، وبعد أن حاز على إجازة الفنون قام برسم سقف وجدران كنيسة (الديمان) المقر الصيفي للبطريركية المارونية، ثم هاجر واستقر في نيويورك منذ عام 1950 إلى أن انتهى مشواره الفني هناك.

ولأن أحلام الفنان لا تتوقف عند حد، فقد سيطر على وعي الفنان جورج زعتيني حلمه الذي وهبه الجزء الأكبر من حياته، وهو إنشاء (متحف إهدن الدولي للفنون) بالتعاون مع وزارة الثقافة اللبنانية، ليكون درة التاج في تلك المنطقة الخلابة، وليتوج جهد عشر سنوات من فكرة السيمبوزيوم وما أنتجه من أعمال فنية لمئات من الفنانين شاركوا في تفعيل هذا الحدث الذي يمتد زمنه إلى ما يقارب الثلاثة أشهر من صيف كل عام.

ملتقى العرب

أصبح السيمبوزيوم ملتقى للعرب والعجم من كافة ألوان الطيف السياسي والإيديولوجي، فكل عام يأتي العديد من الثقافات والجنسيات لينصهر الجميع في بوتقة واحدة - هي بوتقة الفن -



للنحات نايف علوان - لبنان

فتتبادل الخبرات، وتتلاقح الأفكار، وتتنوع الرؤى، ويشارك الجميع في نفس الحلم.

من مصر شارك هذا العام الفنان أحمد الجنايني الذي اعتاد على المشاركة في معظم دورات السيمبوزيوم حيث يعد الكومسير المصري للسيمبوزيوم نظراً لتوقيعه برتوكول للتعاون بين مركز (إيزيس للإبداع الفني) الذي أسسه ويشرف عليه وبين إدارة السيمبوزيوم، وتمتاز أعمال الجنايني بغنائية لونية تجمع مابين شفافية اللون وشفافية الروح، فهو ليس معنياً بالتجريب في خامات ووسائط معاصرة من ناحية الشكل إلا إذا حققت سنداً لإبراز الوعي الجمعي المصري من ناحية الجوهر، حيث يتبع في معظم أعماله رحلة الروح فنجد شخوصه وقد تحولت إلى أطياف، وأحياناً إلى أرواح تهيم في فراغ سرمدي لا نهائي موجود في أكفان الموتى.

كما شارك الفنان عصمت داوستاشي أحد أهم الأسماء في مدرسة الإسكندرية والذي رغم طبيعته الهادئة فإنه يدخل عبر الفن في اشتباك حقيقي مع كل مفردات الكون المحيط، حيث يختبر دائماً كل حدود الفن: الشكل، الخامة، الإطار، المضمون... إلخ - ويقفز فوقها إلى ما هو أبعد وأعمق، وإن بدا أحياناً أبسط، في محاولة مستحيلة منه لوضع المطلق داخل إطار، ويفسر هذا رغبته الدائمة في تكسير الإطار والخروج عنه إلى أشكال فنية مغايرة.


ريم حسن- مصر

وتفاعلت الفنانة ريم حسن مع الطبيعة من حولها فأنتجت مجموعة لوحات متنوعة الأحجام بألوان الأكليريك استلهمت فيها مفردات الطبيعة والمكان بأسلوب التجريدية التعبيرية.

الفنانة زينب محمود قدمت عدة لوحات عكست ذاكرتها التوارثية المستلهمة من منطقة النوبة. وهو ما أضفى نوعاً من النائقة الفنية والبصرية المختلفة، كما شارك خالد البغدادي - كاتب هذه السطور - بعملين حاول أن يعبر من خلالهما عن علاقة الإنسان بالكون وتأثير البعد الزمني على الاثنين.

وقد عرف السيمبوزيوم مشاركة العديد من الأسماء الفنية الكبيرة التي اعتادت المشاركة في الدورات السابقة من مختلف الدول العربية: من الأردن شارك الفنان إياد كنعان بأعمال تمتاز بقوة التعبير والانفعال وقوة المضمون الذي يتجاوز قوة الشكل أحياناً، كما يحتفظ السيمبوزيوم بمشاركة الفنانة هيلدا حيارى التي تعد من أكثر الفنانات مشاركة في مثل هذه الفاعليات الفنية العربية.

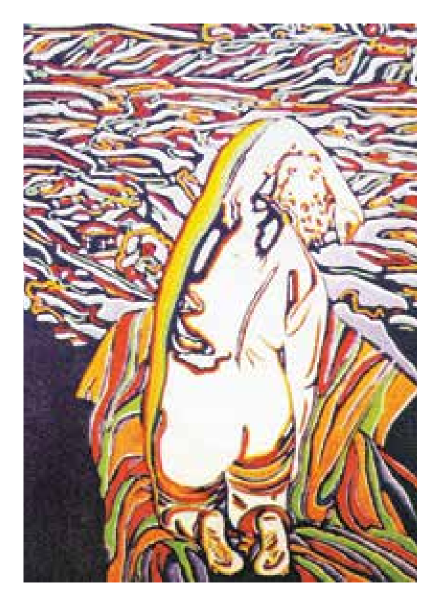

هيلدا حياري - الأردن



الفنان داوستاشي وريم حسن وزينب محمود وخالد البغدادي مع جورج زعتيني وفيرا فرح في سيمبوزيوم إهدن الدولي للفنون

أما الفنان السوري عبد الرحمن مهنا فيدخل في حالة صراع مع السطح، حيث يضيف إليه العديد من الخامات والمواد التي تصنع نوعاً من الملمس والتأثير والتوتر السطحي الذي ينتقل بدوره إلى المشاهد، كما اعتاد الفنان السعودي أحمد الأحمدي المشاركة أيضاً في السيمبوزيوم حيث يصنع حواراً مع اللوحة يعبر عبرها عن كثير من تجاذباته الفنية والفكرية مع الثقافة والتراث الخليجي بما فيه من بعد تراثي.

أما الفنانون اللبنانيون فيتفاعلون بقوة مع هذا الحدث السنوي لإدراكهم أهمية مثل هذا الملتقى والتفاعل مع خبرات وتجارب فنية متنوعة ومتميزة، مثل الفنانة باسكال أسود التي تعكس أعمالها روح شفافة وفياضة عبر الزهور والأشجار والجماليات الكامنة في الطبيعة، والفنانة هبة درويش التي قدمت تجربة جديدة في ألوان الباستيل، بينما تمتاز أعمال الفنانة ريتا أسمر بخبرة لونية واضحة وبناء



الفنان جورج زعتيني - لبنان

فني محكم ينم عن خبرة وموهبة، في حين تعبر أعمال الفنان سركيس متى عن بساطة وتلقائية عمق روحي نابع من تاريخ المنطقة وجاذبية المكان.

أما النحات المتميز نايف علوان فقد وهب نفسه لنحت القديسين والرهبان وكل شخصيات الكتاب المقدس، والذي ينفذها بتمكن واضح عبر النحت المباشر في الحجر والرخام والجرانيت، حيث تمتلئ المنطقة بأعماله.. ولعل أبرز هذه الأعمال هو تمثال القديسة (رفقة) وهي مريضة ونائمة على سرير الموت، والذي أنجزه في ثمانية أيام عبر النحت المباشر في قطعة رخام واحدة أخرج من خلالها كل العمل الجسد/والسرير، وأظهر في وجهها علامات المرض وأيضاً علامات الرضا والتسامح، كما كان لحضور الفنان وجيه نحلة صاحب التاريخ الفني الطويل والأسلوب المميز إضافات نوعية من خلال أعماله المشحونة بالغنائية اللونية والثراء شكلاً ومضموناً.

سيمبوزيوم إهدن الدولي ملتقى إبداعي يزيل الفوارق والحدود الوهمية المصطنعة ويقارب بين الرؤى والثقافات.. لعل الفن يصلح ما تفسده السياسة.




رشيد بكار

المرئي بوصفه «نصاً»

أنيس الرافعي
الدارالبيضاء

في معرضه الجديد، الذي احتضنه «لوفت غاليري» بالدارالبيضاء في الفترة الممتدة بين 20 ديسمبر/كانون الأول 2012 و10 يناير/كانون الثاني 2013، يؤكد الفنّان المغربي رشيد بكار بأنّ غياباً واحداً أو حافةً واحدةً لا يكفيان. فمن غياب إلى آخر، ومن حافة إلى أخرى، ليدلّل أنّ العمل باتجاه اللّوحة هو في الواقع عملٌ باتجاه الزمن.

ولهذا الاعتبار تحديداً، فهو من طينة الفنّانين الذين لا يتعجلون العبور من محطة صباغية إلى ما يليها، وإنّما يمكث فيها حتى يصير الإحساس بها «تجربة»، وتستحيل التجربة «تنكاراً»، ويأخذ التنكار في ما بعد طريقه الطبيعي نحو «النسيان».

غير أنّ هذا النهج، لا يجب أن يُفهم منه أنّ رشيد بكار يرسم لوحة تجريدية ذات ملمح واحد، أو ذات معطى جمالي موحّد. فدينامية طروحاته التشكيلية، وخياراته الأسلوبية غير المحدودة، وحسه التجريبيّ المنفتح، كلّها مقومات تسمح له في كل مرة بأن يتموقع داخل نقطة حاسمة وغير مسبوقة من سيرورة المحطة الصباغية التي يشتغل عليها.

وهذا «التموقع»، الذي لا تُزَايلهُ خصال تنويع البحث عن إيقاعات جديدة للمواد والأسانيد والعلامات، انسجاما مع قانون كون الزمن والذات واللّوحة سبيكة واحدة لا انفصام فيها، يوليه رشيد بكار عناية فائقة في هذا المعرض الموسوم بـ «على حافة الغياب، في اتجاه غياب أكبر»، سواء أثناء «الحركة الموجودة في الروح سابقاً»، أو غداة «الحركة المتوجهة نحو العمل»، أو بعد «الحركة المنفلتة من طيّ العمل»، أي في كافة مراحل تخلّق اللّوحة حسب ما أورده بول كلي في مؤلفه «نظرية الفنّ الحديث».

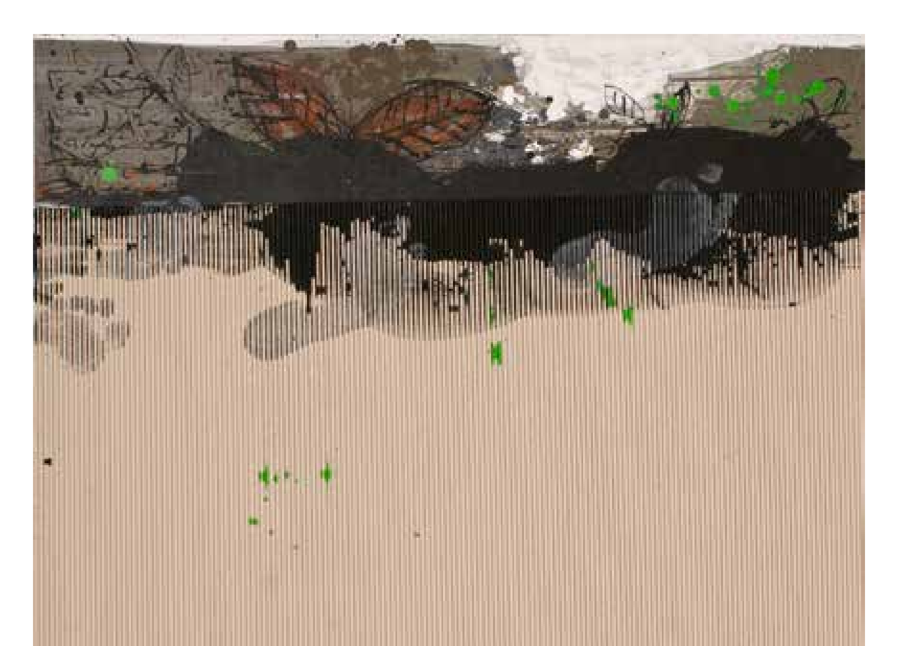
فتجربة الفنان رشيد بكار هي مزيج توليفي من داخله الفكري وخارجه التقني. منشغل على نحو نقدي بذئبية الإنسان ووحشية تقانته المعدنية التي تدهس الكون بدواليبها ومسنناتها القاسية، لذلك يعود إلى موضوعة «الطبيعة»، لأنّها بمثابة حلم رومانسي يخوّلُ الأوبة إلى بكارة

العالم وطهره البدائي.

طبعاً، رشيد بكار ينفي بشكل كامل فكرة محاكاة «الطبيعة»، فلا هي طبيعة تشبيهية ولا متخيلة، بل هي رؤية تجريدية لما بعد العالم الماديّ الملموس في الطبيعة. ومن ثمة، فهو يعتبر «الوردة» (وردة نوفاليس، بودلير، وايلد، بورخيس، ريلكه) أثراً «خالداً» من أشياء الطبيعة، لا يطاله الفناء أو الفوات، وبمقدوره أن يلغي، أثناء إقامته في الأبديّة، عنصر «الزمن»، ويحلّ موضعه «اللازمنية».

وهذه الدعامة الفلسفية الثرية والمترعة بالشاعرية، تجد لها جذراً راسخاً في المعالجة والتركيب والتأليف اللّوني للوحة رشيد بكار. الكتابة على المسطح تنمحي، والألوان تخفت حدَّ التلاشي، والمهيمن اللوني يقتصر على بقعة سوداء كأنّها «الثقب الكوسمولوجي» الذي سوف يبتلع الكون، بيد أن «الوردة» تنجو دائماً. الأخضر هارب منها إلى الهوامش والحواف القصيّة، يغادر موضعه الأصلي في تويجات الوردة كالربيع المؤجل أو الفرح المرجأ، لأنّ «بصمة قدم الإنسان»، وهي المعادل المجازي للموت، تطارده بلا هوادة.

وبصدد هذا المعطى، نُلفت إلى غياب الفزع من «الفراغ» لدى رشيد بكار. فهذا «الخلاء الموهوم» كما نعته الجرجاني صاحب «التعريفات»، يتحول إلى قيمة مضافة، لأن الشكل زاهدٌ في «الملء» وغير مكترث بشغل المساحة أو جعلها محتشدة بالتفاصيل التي يمكن الاستغناء عنها. وهو فراغ له طبيعة مزدوجة، «فراغ مشارك في الجوهري» و«فراغ مشارك في الظاهراتي» من اللوحة حسب تنظيرات الباحث الجمالي فرانسوا شينغ، أي الفراغ منظوراً إليه ليس باعتباره مجرد تعارض في الشكل، ولا طريقة لخلق العمق في اللوحة، وإنّما كيان حيّ مقابل للملء. مما يحيلنا مباشرة إلى تقنيات الرسم الصيني، التي يوظفها رشيد بكار على سطوح لوحاته، بما يجدر بها من بساطة وتلقائية، وبما يعتمل داخل أوارها من دفق شعوري وشحنات روحانية، وبما يوجهها من مجافاة لترميز اللّون مع الحرص على تقشفه وتضعيفه على نحو متوازن.





محمد المخزنجي

حلم المداخن

داوها بالتي كانت هي الداء. قاعدة لها بعض النفع في المداواة بجرعات شديدة الضآلة من العناصر المسببة للداء في مفهوم الطبابة المثلية homeopathy، وهي نافعة أيضاً في مداواة جراح الحب الضائع بحب بديل، وها هي تبزغ في أفق الطاقات البديلة، بفكرة تبدو كما حلم جنوني، لكنها كما كل أحلام العلم التي بدت جنونية في عمرها الباكر، تتقدم الآن لتتجسد حقيقة منهلة على الأرض، فتحصل البشرية المذعورة من خلو وفاضها المستقبلي من الطاقة على كهرباء من الهواء! وبمساعدة الشمس. طاقة تدوم مادام تحت خيمة كوكبنا الأزرق اللؤلؤي هواء، ومادامت تسطع على هذا الكوكب شمس، لكنها ليست طاقة الرياح التي بتنا نعرفها، ولا طاقة المحطات الحرارية الشمسية أو الكهروضوئية، بل هي دمجٌ معجز البساطة لأفضال الهواء والشمس معاً، وبأداة بالغة البساطة، طالما التصقت في وعينا بالنقمة، فهي المداخن، وها هي تتحول بعد تطهُّرها وتطاولِها إلى نعمة، لأنها صارت مداخن ليست كالمداخن!

مداخن جديدة عملاقة لا يقل ارتفاع الواحدة منها عن 800 متر، أي ما يقارب ضعف ارتفاع ناطحة سحاب «الإمبير ستيت»، وقطرها أكثر من مئة متر، ولا ينبعث منها دخان، فهي لا تعتلي أفراناً ولا محارق من أي نوع، بل تتسنم نوعاً من صوبات مترامية، قطر الواحدة منها يبلغ الخمسة كيلومترات، مسقوفة بألواح بلاستيكية شفافة لتجميع حرارة الشمس، فحين تسطع الشمس مشرقة على الصحراوات الشاسعة الجافة، تلك التي تماثل صحراءنا العربية، تتركز الحرارة تحت سقف الصوبة الشفاف الذي يأسرها ولا يفلتها كما في أي صوبة زجاجية، فيسخن الهواء في جوف الصوبة، ويتوق كما كل هواء ساخن للصعود والابتراد، ولا يجد أمامه غير فتحة المدخنة السفلى الرحيبة ترحب بتوقه المحموم، بل المقترب من درجة الغليان عندما تكون درجة حرارة الجو خارج الصوبة 45 درجة مئوية، ويتوسط عند 70 درجة مئوية عندما تهبط حرارة الجو عشر درجات كاملة، ويظل ساخناً عند درجة حرارة أقل بعد الغروب، وفي كل الحالات يظل يندفع ذلك الهواء الساخن بكل تدرجاته ليصعد في رحاب المدخنة العملاقة، وبسرعة تقارب سرعة سيارة منطلقة بلا جنون، فيدير الهواء الدافق في طريقه الصاعدة 32 تربينا تولد 200 ميجا وات من الكهرباء، أي خمس ما يولِّده مفاعل نووي، وبتكلفة أقل من خمس تكلفة المفاعل النووي، وما أن يكتمل بناء تلك المدخنة العملاقة التي تقتنص الكهرباء من الهواء، حتى لاتكون هناك أعباء تشغيل إضافية، فلا وقود نووياً ولا أحفورياً، ولا تكاليف ترميم ولا دفن نفايات، ولا مخاطر إشعاعية، ولا تلوث بأي دخان حيث لا دخان هناك. فأي حلم؟!

نعم حلم، لكنه ليس حلماً بغير علم، ومن ثم يخطو ليتجسد الآن، حقيقة يرسمها فريق علمي وهندسي أسترالي اقتبس هذا الابتكار من خزانة التقنيات الألمانية، وأقام عليه شركة دولية طموحة تحمل اسماً بالغ الدلالة هو: «مهمة بيئية» ENVIRO MESSION، وهي مهمة بيئية بامتياز، تضرب أكثر من عصفور بدفقة هواء وشمس واحدة، فإضافة لتوليد الكهرباء التي تكفي بها مدخنة عملاقة واحدة احتياجات مدينة يسكنها 200ألف إنسان، تكون هناك إمكانية لإعذاب مياه البحر، وسياحة تحمل مرتاديها في مصاعد شفافة إلى القمة العالية. أما على الأرض، فهناك الصوبة، لزراعة محاصيل تتطلب السخونة الغامرة، ولتجفيف محاصيل تنشد السخونة. أعجوبة لا يقرِّبها من حدود التصديق، غير كشف ما يكتنزه قلبها من علم، علم عبقري وبالغ البساطة في آنٍ.

إنها ببساطة المدخنة، والتي تنهض على قاعدة في علم الفيزياء تسمَّى «تأثير المدخنة» chimney effect، وهو تأثير يكاد يعرفه كل الناس بما صار لديهم سليقة، وإن كانوا لا يعرفون جيمس ماكسويل الذي فسر ما كان لغزاً حتى صار لدينا سليقة، عندما قدم عام 1860 ورقة بحثية





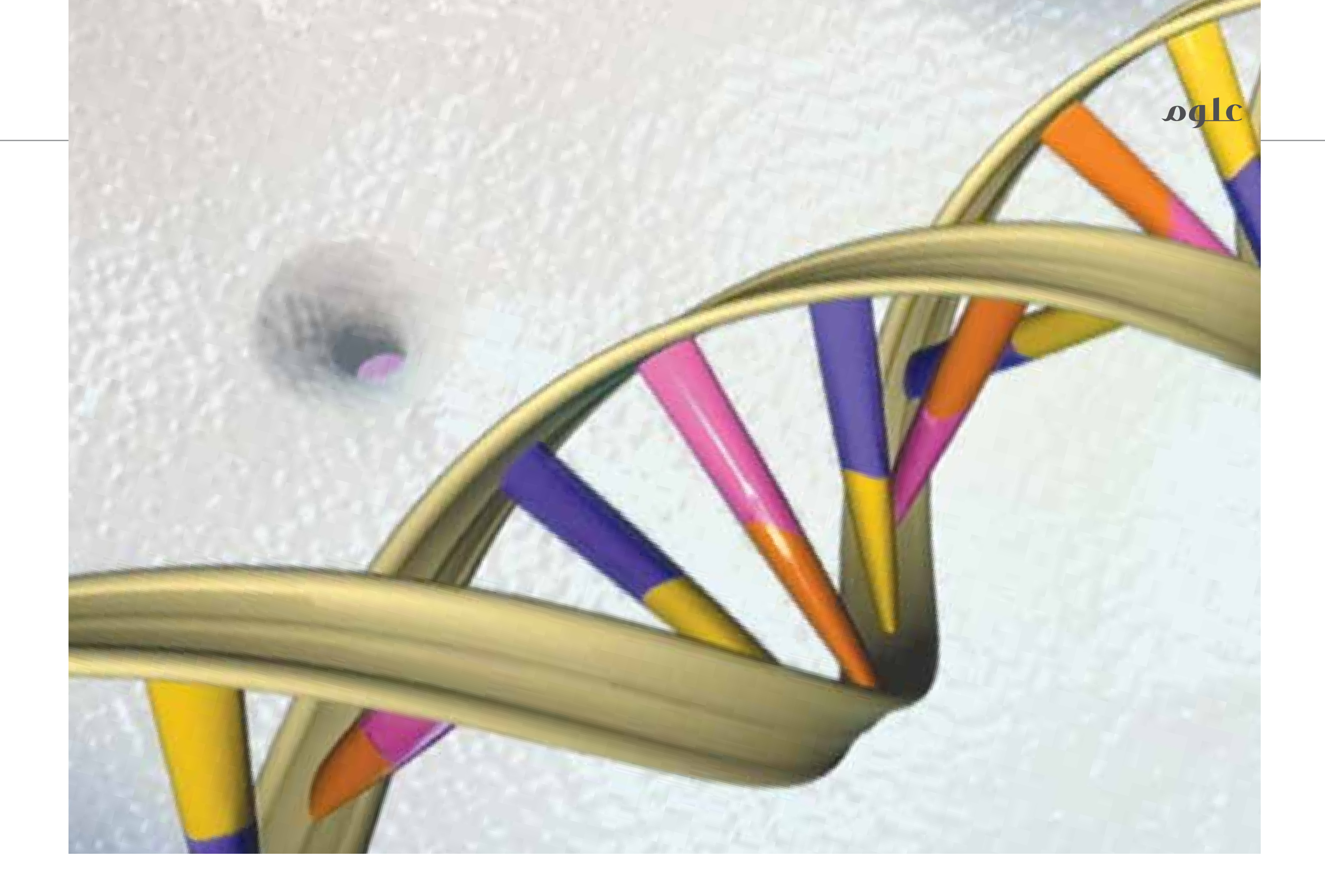
عن أثر الحرارة في سلوك الغازات التي تتسارع جزيئاتها كلما ارتفعت حرارتها، فتخف للصعود ملتمسة أن تبرد، وتتلقف هذا الالتماس بنية المدخنة إذ يندفع الهواء الساخن نحو فتحتها السفلى ليصعد في قلبها، ويواصل الصعود والابتراد حتى يبلغ الفوهة العليا، عندئذ يتكفل سرٌ علمي آخر بسحب الهواء الذي برد من فوهة القمة ليطوح به في السماء المفتوحة، ومن ثم يستمر ويتسارع سحب الهواء الساخن من جوف الصوبة إلى قاعدة المدخنة، طبقاً لخبيئة علمية أخرى تكتنزها المداخن، اسمها «قاعدة برنولي»، وهي كما أعظم النظريات العلمية، تحمل ملامح الطرافة والبساطة المعجزتين التي تنطوي عليها قوانين الطبيعة، والتي ما كان لها أن تكتشف، إلا بتأملات عالم مثل برنولي، شغلته أعاجيب المداخن، وإن كانت مداخنه حيَّة !

لم تكن المداخن الأولى التي اكتشف بعض سرها «برنولي» مداخن مصانع ولا قطارات، بل كانت مداخن في الجسد الإنساني، لا يتصاعد عبرها دخان ولا بخار، بل أنفاس حارة، ودماء دافقة، فبرنولي حامل إجازة الطب إضافة لأستاذيته في الفيزياء والرياضيات وحتى علم النبات، قدم في باكورة مسيرته العلمية أطروحتين أولاهما عن تصاعد الهواء عبر القصبة الهوائية برغم سلبية حركة عضلات الصدر والحجاب الحاجز عند الزفير، والثانية عن صعود الدم إلى المخ عبر الشرايين ضد الجاذبية الأرضية، وفي الوقت نفسه كان مهتماً بحركة السوائل عند انتقالها من حيز واسع إلى آخر أضيق. وانكشف له السر عام 1726 في قانون لم يحمل اسمه إلا بعد موته بعقود، ومفاده «يكون ضغط تيار الماء أو الهواء كبيراً إذا كانت سرعته ضئيلة، ويقل الضغط إذا زادت السرعة»، وبتطبيق ذلك على ما يحدث عند الفوهة العليا من المدخنة، نرى بداهة أن سرعة الهواء الحر خارج الفوهة تكون أكبر مما في داخلها، ومن ثم يكون الضغط خارجها أقل، فيزداد ويتسارع سحب الهواء من داخل المدخنة إلى خارجها، وبالتالي يزداد ويتسارع أكثر سحب الهواء من داخل الصوبة إلى فتحة المدخنة السفلى، ويدير ذلك الزخم تربينات توليد الكهرباء بكفاءة أفضل.

إنها قوانين الله في خَلقه، رأتها عيون التأمل العلمي في تكوين بدائي تكاد لا تتوقف أمامه عامة الأبصار، المداخن، التي استلهم سر صعود الهواء فيها جيمس ماكسويل، ثم سر تسريع خروج الهواء من فوهتها دانييل برنولي، وأتى من صنع من نتائج هذه التأملات حلماً لطاقة جديدة آمنة نظيفة عبر مداخن بلا دخان، تخلع عنها تسمية المداخن فتكون أبراجاً للطاقة Energy Towers، بل أبراجاً للطاقة الشمسية التي هي مصدر كل طاقات كوكبنا، فتسمى «أبراج الشمس» Solar Twers، فهل هي أبراج لإنقاذ المستقبل، أم مجرد حلم من أحلام الإنقاذ؟

لتكن حلماً، ولماذا لا نحلم مع الدنيا التي تتحدى الدنيا لتحيل أحلامها إلى حقائق على الأرض تبهرنا وتوسع الهوة بيننا وبين العصر وضروراته، خاصة وأرضنا ساحة رحيبة وعطشى للإعمار بتألقات هذا الحلم، حلم أبراج الشمس والهواء، كل خمس مداخن تعطي ما يعطيه مفاعل نووي بلا أذى ولا خوف ولا ارتهان لغير الله صاحب الشمس والهواء، وكل خمس مداخن في ركن من أركان صحراواتنا العربية الحارة الجافة الشاسعة تعطي ما يعطيه مفاعل نووي، ألف ميجاوات من الكهرباء، تحلّي المياه المالحة وتضيء ليالينا وتحرك مصانعنا ومركباتنا التي ستكون بالضرورة كهربائية، في البر والبحر وربما في السماء أيضا. تصير صحراواتنا نعمة لا مثيل لها، بعد أن تصورناها نقمة. ونتداوى بعطاياها حين يداهم الدنيا سقم نضوب الطاقات الملوثة للبيئة، وسقم التلو ث نفسه. فلنحلم، على الأقل الآن نحلم، فبعد الحلم عِلم.

http://www.youtube.com/watch?v=Kr4d1hPPug0



الثورة البيولوجية

تأكيد المساواة بين البشر

د. مصطفى النشار

مصر

كنت أتصور أن دعوة الفلاسفة منذ فجر التاريخ البشري إلى المساواة بين البشر دعوة مثالية أطلقها أخناتون من مصر القديمة وصادق عليها فلاسفة الرواق وشيشرون من فلاسفة اليونان وأكدتها الكتب الدينية المقدسة وخاصة في المسيحية والإسلام، فالناس سواسية كأسنان المشط ولا فرق بين عربي ولا أعجمي إلا بالتقوى، وأن فلاسفة العصر الحديث في أوروبا وخاصة في عصر التنوير قد عانوا معاناة شديدة حتى يؤكدوا على ذلك وينقلوه من ميدان النظر إلى ميدان العمل في الحياة السياسية والاجتماعية للبشر، ثم جاء الإعلان العالمي لحقوق الإنسان ليؤكد في ديباجته الشهيرة على ذلك تأكيداً قاطعاً قامت على أساسه كل مواثيق حقوق الإنسان المعاصرة.

وقد كانت مفاجأة حقيقية لي أن الكشوف العلمية في عصرنا قد أثبتت أن الله قد خلقنا فعلاً سواسية متساوين في كل شيء. وقد عبر كريج فنتر أحد رواد مشروع الجينوم البشري ملخصاً نتائج هذه الكشوف بقوله: «نحن أساساً كلنا توائم متطابقة»، إن إحدى المفاجآت الكبرى في مشروع الجينوم البشري أنه أثبت أن مقدار الاختلاف بين أي فرد وأي فرد آخر لا قرابة له به لا يكاد يبلغ واحداً من عشرة في المئة، وأن كل فرد منا يتشارك مع أي فرد آخر لا قرابة له به بمقدار 9. 99 في المئة من «دنا» نفسه، وحتى نتصور ذلك تقول جينا سميث في كتابها «عصر علوم ما بعد الجينوم» - الذي أحسن د. مصطفى إبراهيم فهمي صنعاً بنقله إلى العربية ضمن مشروع المركز القومي المصري للترجمة - «دعنا نتخيل أن جينوم كل فرد منا هو كتاب ولديك أنت وأي شخص آخر كتابان يكادان يتماثلان، الخط القصصي والترتيب نفسه للفصول والكلمات، إلا أن هناك في بعض صفحاته صفحة عشوائية ولتكن مثلاً صفحة 100من كتابك خطأ مطبعي ولعل الخطأ ينكر كلمة «سبع» بضم السين حيث ينبغي أن تنكر كلمة «سبع» بفتح السين، وربما تكون لديك كلمة تكررت مرتين كأن تتكرر كلمة هنا مرتين في حين أن الشخص الآخر لديه كلمة هنا مرة واحدة فقط. وحسب إحصاءات الجينوم البشري إذا أخذت أنت وأحد الأصدقاء في تلاوة ما لديكما من تتابعات «دنا» بمعدل حرف واحد

في كل ثانية سيمر زمن قدره ثماني دقائق ونصف الدقيقة حتى تصلا معاً إلى أول اختلاف. إن ذلك يعني ببساطة أننا بالأساس أشبه بالتوائم المتطابقة بأكثر مما كنا نعتقد!!»

إن هذه الكشوف تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أن كل ما نراه من اختلافات بين البشر في ألوانهم وأطوالهم وأوزانهم، عمياناً كانوا أم مبصرين، شقراً كانوا أم سوداً، سمناً كانوا أم نحافاً، مرضى كانوا أم أصحاء، إنما هي اختلافات فيما لا يكاد يذكر داخل الجينات المكونة لهم. إن الحقيقة التي أكدتها الكشوف الخاصة بالشفرة الوراثية البشرية هي أن البلايين الثلاثة من حروف القواعد التي تشكل هذه الشفرة ليس فيها إلا ثلاثة ملايين لا غير(0،1) في المئة تكون فريدة لكل شخص، وثبت في النهاية أن هذا يكفي لتفسير الاختلاف في المظهر والاستهداف للمرض وما لا يحصى من صفات أخرى، ولاشك أن المرء الذي يقرأ نتائج تلك الكشوف العلمية التي تؤكد التطابق بين البشر لهذه الدرجة المذهلة يتأكد له أن ما جاءت به الكتب السماوية عن المساواة بين البشر إنما هو حق لا ريب فيه، وأن ما قاله الفلاسفة عبر تاريخ الفكر البشري الطويل عن الدعوة إلى المساواة بين البشر والأخوة العالمية.. إلخ. إنما هي دعوات ليس فيها من المثالية المفرطة شيء مما كنا نصفها به، بل هي إذن دعوات تصادف الواقع الحيوي للإنسان والفطرة التي خلقه الله عليها. ولاعزاء بعد ذلك لأولئك المتعصبين والعنصريين الذين روجوا طوال تاريخ البشرية وحتى الآن للتمييز العنصري والتفاوت بين البشر في الملكات والقدرات، إنهم إنما يمايزون بين مَنْ لا يجب التمييز بينهم، فاختلاف اللون أو البيئات أو الطول أو القصر أو الصحة أو المرض أو الغنى والفقر، كل ذلك إنما لا تزيد نسبته بين البشر أجمعين عن واحد من عشرة في المئة. إذن فالإنسان الغربي كالإنسان الشرقي، والإنسان الأبيض كالإنسان الأسود أو الأصفر. كلهم بشر متطابقون في جيناتهم ومن ثم في قدراتهم الإبداعية. إننا كما قال أنطيفون الفيلسوف اليوناني القديم وقد كان من طائفة السوفسطائيين الذين كانوا من أوائل من دعوا إلى المساواة بين البشر «نأكل بنفس الفم ونتنفس بنفس الأنف.. ومن ثم لا ينبغي أن يتصرف أحدنا مع الآخر تصرف المتبربرين بل تصرف المتحضرين» الذين يدركون من وجهة نظره حقيقة المساواة بين البشر، ولقد قال أحد هؤلاء السوفسطائيين بحق «إن العبد ليس إلا عبداً بالاسم» في الوقت الذي قال فيه آخر «إن الناس متساوون بالطبيعة». إن هذه الأقوال التي قالها السوفسطائيون في القرن الخامس قبل الميلاد وأكدتها الأديان السماوية وكانت أصل الدعوات التي أطلقها فلاسفة عصر التنوير الأوروبي في القرنين السابع عشر والثامن عشر وعبرت عنها مواثيق حقوق الإنسان الدولية المعاصرة، إنما هي ذاتها التي يؤكدها علماء الجينوم البشري اليوم، فها هو هارولد فريمان أحد علماء مشروع الجينوم البشري يقول «إن المفهوم البيولوجي للعرق يستحيل الدفاع عنه»، وهذا ما عبر عنه أيضاً العالم الأنثروبولوجي سفانت بأبو الذي يعمل في معهد ماكس بلانك للأنثروبولوجيا التطورية بألمانيا حينما قال إنه «من وجهة النظر الوراثية كل البشر إفريقيون وهم إما يقطنون في إفريقيا أو في منفى حديث».

إن أصل البشرية هنا في إفريقيا وأن الجميع كما أثبتت أبحاث الدنا ومشروع الجينوم البشري سواء عاشوا فيها أو انتقلوا وعاشوا في مناطق أخرى من العالم، الجميع من عرق واحد ومن أصل واحد وأن الاختلاف بينهم لا يكاد يذكر كما أشرنا من قبل، حيث إن «الدنا» يتماثل فيما بين البشر بدرجة أكبر مما يحدث بين صنوف أخرى كثيرة من الحيوانات، فلقد اكتشف العلماء مثلاً أن الاختلاف بين أي فردين من الشمبانزي يختاران عشوائياً يكون أكبر بما يقرب من أربعة أمثال الاختلاف بين أي فردين من البشر يختاران عشوائياً. وليس ببعيد عن ذلك التأكيد على مدى القرابة بين الإنسان وبقية الكائنات الحية المحيطة بنا، فالكشوف العلمية للجينوم لم تكشف فقط عن المساواة بين البشر والتطابق بينهم بل أكدت كذلك على مدى التشابه الجيني بين الإنسان وبقية الحيوانات وبالذات الشمبانزي بنسبة تقرب من 1.99 في المئة، وهذا يعني أننا لو حللنا «دنا» إنسان جنباً إلى جنب مع «دنا» شمبانزي، سنكتشف أنه لا يمكننا أن نميز معظم المادة الموجودة فيهما.

لقد فتح العلماء منذ عام 2000م كتاب الحياة البشرية وانتهوا إلى تسليم النسخة النهائية لهذا الكتاب عام 2003م حينما انتهوا من اكتشاف كل المواد التي تصنع الـ «دنا» في الجينات البشرية، ولقد بدأ استثمار نتائج هذه الكشوف في اتجاهين، اتجاه لتحسين نوعية حياة البشر بتحسين النسل فيما يعرف بعلم اليوجينيا وهو علم عنصري يسعى لتوظيف هذه المكتشفات العلمية في التحكم في النسل إما بتحسين نوعيته بوسائل لا يقدر عليها إلا من يملكون الثروة والعلم أو بالقضاء على غير اللائقين بمنعهم من الإنجاب عبر التعقيم الإجباري وغيره من الوسائل غير الأخلاقية، أما الاتجاه الثاني فهو استخدام هذه الكشوف في العثور على ينبوع الصحة والشباب ومن ثم يمكن الحفاظ على صحة الإنسان وإطالة عمره بالقضاء على الخلايا المسببة للأمراض أو التدخل لإصلاحها قبل أن تتحول إلى خلايا مريضة لا يمكن علاجها. إن بعض العلماء يراهنون على أنه بات ممكناً في منتصف القرن القادم من هذه الألفية أن نرى أفراداً من البشر يعيشون لعمر المئة وخمسين عاماً! وإن كنت أعتقد أنه ليس مهماً أن يعيش المرء بفضل هذه الكشوف العلمية وما سيترتب عليها من وسائل صيانة الجسم البشري وتجديد خلاياه لأكثر من مئة عام بصحة جيدة، لأن الأهم في نظري هو أن يعيش البشر هذا العمر الطويل وهم يتحلون بأخلاق السماحة وحب الآخرين والتعاون المثمر بين الجميع دون تمييز أو عنصرية!! فهذا هو الإنجاز الحقيقي الذي ينبغي أن يفخر به علماء الجينوم البشري لأنهم نجحوا في أن يؤكدوا لنا بحق أننا متماثلون متساوون بالطبيعة، وتباً لمن يحاول بعد اليوم إزكاء روح التعصب والعنصرية والتمييز العرقي بين البشر!!.

شبكة الحياة
فهم جديد للبيئة

د. أحمد مصطفى العتيق
مصر

يمثل القرن العشرون بداية الانتقال الفعلي من النموذج الآلي mechanistic paradigm الذي يعتمد على السببية المطلقة إلى النموذج الإيكولوجي eological paradigm الذي يعتمد على الكلية المتفاعلة وجوهر المدخلية بين الأجزاء والكل، فعندما يكون التأكيد على الأجزاء آلياً أو اختزالياً أو ذرياً atomistic يسمى النموذج الآلي، على حين عندما يكون التأكيد على الكل يسمى النموذج الكلي holistic أو العضوي organismic أو الإيكولوجي - والتسمية الأفضل والتي أصبحت أكثر شيوعاً هي النموذج المنظومي. وعلى الرغم من أن العديد من العلماء - قبل عقد الأربعينيات من القرن العشرين - قد استخدموا مصطلحات «المنظومة» و«التفكير المنظوماتي»، إلا أن المفاهيم التي وضعها بيرتا لانفي Bertalanffy حول المنظومة المفتوحة والنظرية العامة للمنظومات هي التي أسست للتفكير المنظوماتي كاتجاه علمي رئيسي. وأصبحت مفاهيم التفكير المنظوماتي ونظرية المنظومات أجزاء متكاملة وتأسيسية للغة العلمية، وقادت إلى مناهج وتطبيقات جديدة، كهندسة المنظومات، وتحليل المنظومات، وديناميك المنظومات... إلخ.

وبدأ لودفيغ فون بيرتا لانفي سيرته كبيولوجي في فيينا خلال عقد العشرينيات من القرن العشرين، ثم سرعان ما انضم إلى جماعة العلماء والفلاسفة المعروفة عالمياً بحلقة فيينا. واشتملت أعماله من البداية على أطروحات فلسفية صريحة. ومثل غيره من علماء البيولوجيا العضوية، اعتقد بقوة أن الظواهر البيولوجية تحتاج طرقاً جديدة في التفكير تتجاوز المناهج التقليدية للعلوم الفيزيائية، ومشرع في إحلال النظرة الكلية محل الأسس الميكانيكية للعلم. والواقع أن ما توصل إليه بيرتا لانفي «كنظرية عامة للمنظومات» يمثل علماً «للكلية» التي اعتبرت حتى الآن مفهوماً غامضاً ومبهماً. وبشكلها الموسع ستكون فرعاً من الرياضيات الصورية المجردة لكنه قابل للتطبيق على العلوم التجريبية المختلفة.

وتتطلع بيرتا لانفي إلى تأسيس نظرية للمنظومات العامة على قاعدة بيولوجية صلبة. وقد اعترض على هيمنة الفيزياء على العلم الحديث وشدد على الاختلاف الجوهري بين المنظومات الفيزيائية والمنظومات البيولوجية.

لقد حاول بيرتا لانفي تسليط الأضواء على مشكلة كانت قد حيرت منذ القرن التاسع عشر عندما دخلت فكرة التطور الجديدة إلى التفكير العلمي - فبينما كان الميكانيك النيوتوني علماً للقوى والمسارات، فإن التفكير التطوري - أي التفكير بلغة التغير والنمو والارتقاء - تطلب علماً جديداً أكثر تعقيداً، والصياغة الأولى لهذا العلم الجديد كانت «الترموديناميك» وقانون الشهيد قانون تبدد الطاقة أو الحفاظ على الطاقة وتبعاً لهذا القانون الذي صاغة لأول مرة الفيزيائي الفرنسي كارنو بلغة تكنولوجيا المحركات الحرارية، بوصفها على أنها منظومة معزولة أو مغلقة تتقدم تلقائياً باتجاه التزايد الأبدي للفوضى فيها.

وقد حاول الفيزيائيون طرح مفهوم جديد دُعي «الأنتروبية» هو مصطلح منحوت من كلمة طاقة energy وكلمة tropos الإغريقية التي تحمل معنى التحول أو التطور.

ووفقاً لقانون تبدد الطاقة (أو الحفاظ على الطاقة



تتزايد باستمرار إنتروبية منظومة فيزيائية مغلقة، ولأن هذا الميل يتوافق مع تزايد الفوضى يمكن اعتبار الإنتروبية مقياساً للفوضى.

كانت هذه الصورة الكالحة للتطور الكوني على تناقص حاد مع التفكير التطوري عند علماء البيولوجيا في القرن التاسع عشر الذين لاحظوا أن العالم الحي - على عكس الفيزيائيين - ينحو من الفوضى إلى النظام متجهاً إلى حالات من التزايد الدائم للتعقيد. وجهتا نظر في التغير التطوري متعاكستان تماماً: الأولى تقول إن العالم الحي يتفتح باتجاه النظام والتعقيد والثانية تشبه العالم ذا الفوضى المتزايدة بالمحرك الذي يتخامد (يتردى) تدريجياً فمن كان على حق: داروين أم كارنو ؟

لم يتمكن بيرتا لانفي من حل هذه المعضلة، لكنه خطا الخطوة الأولى الحاسمة نحو ذلك، بالاعتراف بأن الكائنات الحية منظومات «مفتوحة»، لأنها تحتاج إلى تغذية بدفق مستمر من المادة والطاقة من بيئتها كي تبقى حية. ليس الكائن الحي منظومة ساكنة مغلقة على الخارج وتحتوي باستمرار على المركبات ذاتها، بل هو منظومة مفتوحة في حالة (شبه) ثابتة.. حيث تجتازها المادة باستمرار من وإلى البيئة المحيطة.

فعلى خلاف المنظومات المغلقة التي تبقى في حالة من التوازن الحراري، تحافظ المنظومات المفتوحة على نفسها في حالة ثابتة تتميز بـ «سيلان» و«تغير» دائمين. لقد ابتكر بيرتا لانفي مصطلح التوازن السيال أو التوازن المتدفق Flowing balance. وأقر بأن الفكر الفيزيائي (الترموديناميك) غير ملائم لوصف المنظومات المفتوحة في حالتها الثابتة بعيداً عن التوازن.

تأسست رؤية بيرتا لانفي لـ «علم عام للكلية» على ملاحظاته لكون مفاهيم ومبادئ المنظومات يمكن تطبيقها في حقول مختلفة من الدراسة فهو يرى: «أن التوازن بين المفاهيم العامة أو حتى القوانين الخاصة في مجالات مختلفة هو نتيجة لحقيقة أنها جميعاً منظومات، وأن مبادئ عامة محددة تطبق على جميع المنظومات الحية بغض النظر عن طبيعتها. وبما أن المنظومات الحية تشمل نطاقاً واسعاً من الظواهر تتضمن الكائنات الحية المفردة وأعضاءها والمنظومات الاجتماعية والمنظومات الإيكولوجية، فقد اعتقد بيرتا لانفي أن نظرية المنظومات العامة ستقدم إطاراً مثالياً من المفاهيم يوحد فروعاً علمية متنوعة كانت قد أصبحت معزولة ومفككة».

ويجب أن تكون نظرية المنظومات العامة وسيلة هامة للتحكم في انتقال المبادئ من حقل إلى آخر، ولن يصبح من الضروري اكتشاف المبدأ ذاته مرة ثانية أو ثالثة في حقول مختلفة معزولة عن بعضها بعضاً. لم يشهد بيرتا لانفي تحقق هذه الرؤية، وقد لا يصاغ أبداً علم عام للكلية من النوع الذي تخيله. لكن خلال عقدين من وفاته في عام 1972 شرع مفهوم تكاملي لدراسة البيئة متجاوزاً الحدود بين الفروع العلمية، وقد حمل معه بالفعل وعداً بتوحيد حقول مختلفة من البحث كانت منفصلة سابقاً. لقد أصبح هناك مفهوم أوسع للمشكلة البيئية متضمناً أبعادها: الاجتماعية والصحية والاقتصادية والنفسية.... إلخ.

إنها نظرية في المنهج وفي الفهم وفي الرؤية تُعيد بناء العلم وتجدد آلياته.. ولسوف ترى.



جمال الشرقاوي

رفاعة الطهطاوي
وقضايانا الاجتماعية المستعصية

لم يقتصر التراث العظيم الذي أهدانا إياه الرائد الأول وباعث نهضتنا رفاعة الطهطاوي على رؤيته التقدمية للأسس والمقومات السياسية للدولة الوطنية الدستورية الديموقراطية الحديثة، وإنما طبيعياً أن تمتد رؤية هذا المفكر الموسوعي العبقري إلى الأبعاد العميقة لهذه الدولة فتصدى لقضايا مجتمعنا التي كانت مستعصية في زمنه، أو مستجدة، برؤيته التقدمية وبصيرته النافذة، وعقله الصافي المبدع..

ونبدأ بأهم وأخطر قضية كانت مستعصية في زمانه - قبل قرنين - بسبب الحالة المتخلفة لمجتمعات الشرق الإسلامي عندئذ، وانغلاقه على ثقافة موروثه، يتبناها، وتتشدد فيها عقول جامدة، ترفض حتى فكر الإصلاحيين المجددين من العلماء المسلمين، وتراثهم الناصع.. فضلاً عن عدم المعرفة، والقبول، بما جاءت به الحضارات الأكثر تقدماً «قضية المرأة».

ومن عجائب أحوال مجتمعاتنا، أننا بعد أن حققنا انفراجات هائلة في هذه القضية خلال القرن العشرين، قربتنا إلى حد كبير بالمجتمعات المتحضرة، إذا بردّة كبرى، تسعى لفرضها علينا جحافل سلفية متشددة جامدة العقول، ليعودوا بنا إلى القرون الوسطى، بعكس «حركة التاريخ».

(قضية المرأة)

في البداية، وعندما كان في باريس، سَجَّل ملاحظة عامة عن تقديره للمرأة ذكرتها الدكتورة سهير القلماوي، قال في «تخليص الإبريز»: «إن العفة لا علاقة لها بالملابس، مكشوفة أو مستورة..» وملخص ذلك أن وقوع اللخبطة بالنسبة لعفة النساء لا يأتي من كشفهن أو سترهن، بل منشأ ذلك التربية الخسيسة». ويضيف في نظرة المجتمعات، بحسب تطورها، للمرأة: «قال بعضهم إن النساء عند الهمل - المتخلفين - معدات للذبح، وعند بلاد الشرق كأمتعة البيوت، وعند الإفرنج كالصغار المدللين».

قال الشيخ رفاعة ذلك، مع تمسكه بحجاب المرأة، في زمن كان فيه الحجاب ليس مجرد ستر، وإنما علامة تميز طبقي. فقد كان يفرق بين الحرة والأمة، وبين الحرة المصونة والراقصة أو الغجرية، أو نساء الرعاع كما كان يسميهن، كما تحلل الدكتورة سهير.

ملاحظة أخرى تسجلها الدكتورة القلماوي، تكشف عن رقة قلب هذا الشيخ الجليل، عميق التدين، تقول: «إن منظر التحاب، بين الشبان والفتيات، الذي رآه في حديقة «اللوكسمبور»، أنطقه بصفحات من مأثور شعر الغزل، الرقيق من الشعر العربي القديم، وكأنما يعبر بلسان غيره الأبلغ عما اجتاحه من شعور وإقراره بعاطفة الحب».

لم تكن هذه المشاعر الرقيقة مجرد مشاعر الشاب رفاعة، وإنما كانت إشارة، ضمن إشارات، لعقيدة راسخة في عقله ووجدانه، أوحى إليه بها تدينه العقلاني الصحيح، بحقيقة المساواة التامة بين الرجل والمرأة في جمع الحقوق والواجبات. أكد ذلك في التعليم والعمل والزواج، بما في ذلك حق الفتاة كالشاب في الحب الذي يجب أن يكون أساس الزواج، ومن ثم حقها في اختيار الزوج. فهو يؤكد - كما تقتبس د. سهير القلماوي من «المرشد الأمين للبنات والبنين»، وهو آخر كتبه - أن يكون زواج المرأة بمحض اختيارها، بل إنه يشترط الحب أساساً للزواج، مع تفريقه بين عشق الحواس، وبين الحب العذري الذي سماه «عشق القلب». ولم يقل كما يقول، ويفتي غلاظ القلوب خشني الأحاسيس الذين يدعون التمسك بالشريعة، وأفتى أحدهم بأن الحب - العذري - بين الشبان والفتيات هو «زنا قلب» ولذلك فهو حرام!

وهو لا يساوي فقط بين الرجل والمرأة في كل شيء، ولكنه يكاد يضعها في مكانة أحلى. فهو يقول - كما يسجل الدكتور حسين عبدالرحيم عليوة - إنها «من أجمل ما صنع الله القدير، فهي قرين الرجل في الخلقة، والمعينة له في تدبير الأمر، والحافظة لأطفاله، والساهرة على العناية بتدبير أمورهم، والماسحة بيدها همومهم وآلامهم».

وفي مقتطف آخر، للدكتورة القلماوي يؤكد: أن الزواج مسؤولية، إلى جانب أنه حب وتوافق، أو مودة ورحمة. وهذه المسؤولية يحمل بعضها الرجال، فهم قوامون على النساء، ولكن بعضها الأثقل تحمله المرأة، لأنها قوامة على الحياة.

لم تكن هذه الكلمات مجرد أفكار عبرت على قلم رفاعة الطهطاوي، وإنما كانت مقاطع من منظومة متكاملة فكرية إصلاحية، هدفها تحرير نصف المجتمع من قهر اجتماعي ظالم، فرضه فكر مظلم، يتسربل بالدين.

يبدأ الطهطاوي العظيم في تحرير المرأة، من الأساس: «التعليم»، فيصلك شعاره الخالد: «التعليم ضرورة إنسانية من ضرورات الحياة ذاتها. إنه كالخبز والماء اللذين بدونهما لا حياة. فهو حق لجميع المواطنين، أغنياء وفقراء، ذكوراً وإناثاً». وهو ليس كالإرث للذكر مثل الأنثيين».

كتب الطهطاوي ذلك في زمن كان التعليم فيه قاصراً على

الصبيان، أما البنات، فكان داخل البيوت لمن يقدر عليه. استثمر رفاعة قرار الخديوي إسماعيل بإنشاء أول مدرسة للبنات في الشرق العربي، وتكليفه إياه بتأليف كتاب لمعلمي وتلاميذ مدارس البنات والأولاد، فألّف وهو في آخر سنوات عمره كتابه المعلم «المرشد الأمين للبنات والبنين»، وضع فيه خلاصة فكره في التربية والتعليم، وهو ما سنتناوله لاحقاً. لكنه فيما نحن بصدده، خصص فصلاً لتنشئة التلاميذ والتلميذات على عقيدة المساواة التامة بين الجنسين. وقد أورد في الحلقة السابقة فقرة منه، كتبها بأبسط العبارات، وأكثر حسماً، حتى تترسخ في عقول الأجيال الصاعدة.

وهو في صدد تأكيد حق البنات في التعليم، تصدى للمعارضين لذلك، الذين كانوا كثراً في زمانه، والذين يعيشون بيننا الآن، قادمون في الجحور المظلمة، وكهوف قندهار، يرد عليهم الشيخ الطهطاوي: «أما القول إنه لا ينبغي تعليم النساء للكتابة، وأنها مكروهة في حقهن، ارتكازاً على النهي عن ذلك في بعض الآثار (المراجع)، فينبغي ألا يكون ذلك على عمومه».. ثم يشكك في تلك الآثار من الأصل «ولا نظر إلى من علل ذلك» ويروي من الحديث النبوي، ما يؤيد رأيه.

وهو لا يرى التعليم بالنسبة للبنت لكي تؤدي رسالتها أفضل في خدمة بيتها وزوجها وأولادها فحسب - وهذا صار مسلما به من سلفيي اليوم - وإنما لكي يفيدها في العمل - وهذا ما يعارض فيه بعضهم الآن، وإن كان غالبيتهم لا يزالون يرون أن الإسلام كرّم المرأة.. وتكريمهن بأن «يقرن في بيوتهن». يقول: «يجب صرف الهمة إلى تعليم البنات والصبيان معاً، ليمكن «التعليم المرأة، عند اقتضاء الحال، أن تتعاطى من الأشغال والأعمال ما يتعاطاه الرجال، قدر قوتها وطاقتها».

ولم يكتف هذا الرائد الذي كان يستشرف المستقبل المزدهر لبنات ونساء وطنه، بحقهن في التعليم الأساسي، وإنما بشر بالتعليم العالي والثقافة الرفيعة، كما رآها في المثقفات الفرنسيات. يقول: «قال بعضهم تعلموا الأدب، فإن كنتم ملوكاً ترقيتم، وإن كنتم وسطاً فقتم أقرانكم، وإن أعوزتكم المعيشة عشتم بأدبكم، فتعلم الأدب حسن في الرجال والنساء جميعاً، ويحسن الأدب في النساء زيادة، لما فيهن من الرقة الطبيعية والمحاسن المعنوية».

هذا ما نادى به الطهطاوي عن المساواة التامة في التعليم بين الجنسين.. فبماذا نادى في أهم علاقة بينهما: الزواج؟

لعل أفضل ما نبدأ به في الإجابة على السؤال هو موقف رفاعة العملي، الذي يؤكد قدسية الزواج، ووحدانيته، الحق المتعادل للزوجين في الوفاء. تمثل ذلك في الوثيقة التاريخية التي قدمها لزوجته. ونصها - كما نقلها الدكتور محمد عمارة عن كتاب جذور الفكر الاشتراكي للدكتور رفعت السعيد -:

«التزم كاتب هذه الأحرف رفاعة بدوي رافع لبنت خاله المصونة الحاجة كريمة بنت العلامة الشيخ محمد الفرغلي الأنصاري أنه يبقى معها وحدها على الزوجية دون غيرها من زوجة أخرى ولا جارية أياً كانت، وعلق عصمتها على أخذ غيرها من نساء أو تمتع بجارية أخرى. فإن تزوج بزوجة أياً ما كانت، كانت بنت خاله بمجرد العقد طالقة بالثلاثة، وكذلك إذا تمتع بجارية ملك يمين». ولكنه وعدها وعداً صحيحاً لا ينتقص ولا يخل، أنها مادامت معه على المودة المعهودة مقيمة على العهد لبيتها وأولادها وخدمها وجواريها، ساكنة معه في سكناه، لا يتزوج بغيرها أصلاً، ولا يتمتع بجواري أصلاً، ولا يخرجها من عصمته حتى يقضي الله لأحدهما بقضاه».

فعل ذلك رفاعة في زمن كان فيه تعدد الزوجات والاستمتاع بالجواري من طبائع الأمور.

لكنه كان عميق الإيمان بصحيح دينه الذي لا يبيح التعدد بشكل مطلق، وإنما قيده بالعدل غير المستطاع. وأيضاً لإدراكه لقيمة المساواة بين الرجل والمرأة. فإذا كان محرماً على المرأة أن تتزوج بأكثر من زوج، فالعدل يقتضي أن يلتزم الزوج بنفس الأمر.

وبماذا نصح الآباء والأمهات؟.. «أن من أحسن الإحسان إلى البنات تزويجهن إلى من هويته وأحبّته».

وهو يقدم ما سماه الدكتور محمد عمارة «دستور للحياة الزوجية»، يقول رفاعة ناصحاً الزوجين: «أن يجتهدا في تحبيبهما لبعض حباً تاماً، وأن لا ينم أحدهما الآخر في غيبته. وأن لا يغضبا في وقت واحد. وأن لا يكلم أحدهما الآخر بصوت عال. وأن يخضع كل منهما لإرادة الآخر، الرجل بالحب والمرأة بالطاعة. وأن لا يلوم أحدهما الآخر على زلة لم يتأكد وجودها فيه. وأن لا يلوم أحدهما الآخر على خطأ ماض. وأن لا يحرج أحدهما الآخر إلى تكرار الطلب في حاجة. وأن يتمسك أحدهما بالآخر ولو كلفه فوات من سواه. وأن لا يبكت أحدهما الآخر وأن لا يفارق أحدهما الآخر ولو ليوم واحد دون أن يودعه بكلمة محبة، لكي يتفكره بها مدة الغياب. وأن لا يلتقيا من دون ترحيب. ولا يدعا الشمس تغيب على غضب أو زلة. وألا يدعا زلة ارتكباها تمضي من دون إقرار بها، وطلب السماح عنها. وأن لا يتأوها على ما فات، بل يرضيان بما يوجد. وأن يجعلا الصدق دأبهما في معاملة أحدهما الآخر».

ومع المساواة الواضحة بين الزوجين، في واجباتهما لصيانة وتعميق رباطهما المقدس، فإنه بنفس شفافية يسجل - كما أورد الدكتور عمارة بإعجاب - نصيب كل منهما من الزواج من الاستمتاع والمشاق، بما يعظم قدر المرأة، يقول: «إن درجة الفضيلة في النساء، كالعفة والعصمة، أشد منها في الرجال، بحيث يبلغن في درجة الحياء أوج الكمال، فإن المرأة العفيفة الكريمة النفس تتحمل أثقال الحركات النفسانية عند الاحتياج إليها مما يعجز صناديد الرجال الصبر عليها.. فمن تأمل في نوع البشر ظهر له أن الأنثى لم تقتسم مع الرجل نصيبها مناصفة من اللذات والآلام، فهي دونه في ملاذ الدنيا، وأكثر منه في التعرض للأعراض الخاصة بها، لاسيما ما يعتري الرجال، حتى أن المرأة لا تتمتع بمطلوبها إلا إذا ذاقت في مقابلتها شديد الأوجاع، فلذتها المباحة لا تنالها إلا ببذل للقوة والصحة، وربما فقدت الحياة بقضاء وطرها، كأن تنطلق بالطلق (عند الولادة) إلى دار الحق».

ونختتم هذه الفقرة، بالتذكير بأمرين: أولها أن الشيخ الجليل وضع عصارة فكرة وتجربة حياته (آخر سني عمره - 72 عاماً) في هذا الكتاب «المرشد الأمين للبنات والبنين»، وثانيهما أن هذا الكتاب، بكل هذا الذي فيه، كان لتلاميذ وتلميذات التعليم الأساسي ومعلميهم، وكأنه أراد به أن يكون وصيته لأجيال وطنه الصاعدة، التي ستكون حالها أفضل.. وقد كان بفضل الرائد العظيم وتلاميذه المخلصين من أبناء رفاعة.

الكاتب الجبار يتعقب أمير الشعراء

شعبان يوسف

لم تكن المعركة التي قادها الشاعر والناقد الشاب عباس محمود العقاد ضد الشاعر أحمد شوقي في مطلع القرن العشرين نوعاً من استعراض العضلات، أو ترصد الشاعر الكبير، أو محاولة للشهرة بأي شكل من الأشكال، ولكنها كانت تأسيساً لمدرسة جديدة في النظر إلى الشعر والثقافة بطريقة مختلفة عن مدرسة الإحياء التي قادها محمود سامي البارودي في أواخر القرن التاسع عشر، وكذلك المدرسة التقليدية التي كان من أعمدتها في الشعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، وفي النثر مصطفى لطفي المنفلوطي، وهذه المدرسة الجديدة عرفها تاريخ الأدب باسم «مدرسة الديوان»، وأسس لها إبراهيم عبد القادر المازني وعباس محمود العقاد، وفي عام 1922 أصدر المازني والعقاد كتاباً أسمياه «الديوان»، ونال هذا الكتاب اهتماماً كبيراً من الكتاب والنقاد والشعراء، واستطاع أن يستقطب شباباً يدافعون عنه باستبسال، وكان على رأس هؤلاء الشاعر سيد قطب، والذي كتب كتاباً تحت عنوان «مهمة الشاعر في الحياة» صدر بمقدمة للدكتور مهدي علام عام 1933، وجاء الكتاب شارحاً ومادحاً لنظرية العقاد في الشعر، كما استطاع كتاب «الديوان» أيضاً أن يستنبت خصوماً كثيرين، والجدير بالذكر أن العقاد كان قد كتب نقداً في شوقي قبل ذلك بعدة سنوات، وبالتحديد عام 1912، ونشره في كتابه «خلاصة اليومية»، وهوعبارة عن كراسة صغيرة كان العقاد يدون فيها آراءه وأفكاره وخواطره التي ينوي كتابتها في دراسات طويلة فيما بعد، وضمن ما كتبه في تلك الكراسة موضوع يتعلق بتعريف الشاعر، وفي هذا التعريف آثر العقاد أن يفسر معنى الشاعر بالشعور، وهكذا كان يقيس شاعرية شوقي على هذه الفرضية، وعاب عليه «رسمياته» التي كانت تأتي تقليدية جدا، ولا تهز الروح، فكتب معقباً على إحدى قصائد شوقي، والتي رثى فيها بطرس غالي باشا رئيس الوزراء المغتال، ويقول شوقي:

(القوم حولك يا ابن غالي خشع ... يقضون حقاً واجباً وذماما

يبكون موئلهم وكهف رجائهم ... والأريحي المفضل المقداما

متسابقين إلى ثراك كأنه ... ناديك في عز الحياة زحاما)

وكتب العقاد معقباً: «أكان يريد أن يقول إن زائري قبر الرجل، وفيهم ساداته الأمراء والوزراء والعظماء والعلماء... كلهم ممن كانوا يقصدون رجاء يستعطون من أريحية ساكنة الجواد ويستدرون من أفضاله؟ أم تراه يحسب أنهم ملكوا عليه حتى دموع عينيه، وأنه نائحة المعية، أي ليرثى كل من يموت من خدامها بغير قليل؟».

كان هذا التعقيب مقدمة لما كتبه العقاد عام1922 في كتابه المشترك «الديوان» إذ كتب معقباً على قصيدته في رثاء الزعيم مصطفى كامل: «فأما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة بينها وحدة غير الوزن والقافية وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكبر من أن تحصى».

ثم «هذه كومة الرمل التي يسميها شوقي قصيدة في رثاء مصطفى كامل، نسأل من يشاء أن يضعها على أي وضع فهل



يراها تعود إلا كومة رمل كما كانت؟ وهل فيها من البناء إلا أحقاف خلت من هنسة تختل ومن مزايا تنتسخ ومن بناء ينقض ومن روح سارية ينقطع أطرادها أو يختلف مجراها، وتقريراً لذلك نأتي هنا على القصيدة كما رتبها قائلها ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الأول ليقرأها القارئ المرتاب ويلمس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها، ونحن نأسف على فضاء نضيعه من صفحاتنا فلا يعزينا عن ضياعها إلا أنها كما نرجو لا تضيع عبثاً». ويستطرد العقاد في تشتيت أبيات القصيدة حتى يثبت أن القصيدة بلا بناء، بل أنها مكتوبة بشكل عشوائي، وتخلو من فكرة البناء العضوي للقصيدة، وأظن أن فكرة البناء العضوي للقصيدة والنصوص عموماً هي جوهر ما جاء ونادى به العقاد في منهجه، بالإضافة إلى الترابط النفسي الذي يشمل النص الشعري بأكمله، هكذا قرأ - فيما بعد - ابن الرومي وأبا العلاء وغيرهما من الشعراء، وهكذا حاول في تطبيقه هذا المنهج على شعره هو نفسه، وكان شوقي محل نظر طوال رحلة العقاد الفكرية.

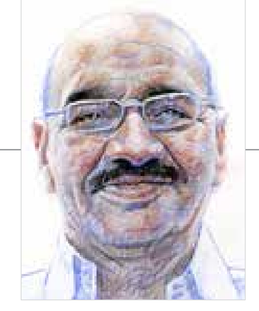
ولم يقتصر العقاد على تناول شوقي شاعراً فقط، بل أنه أصدر كتيباً صغيراً بعد ذلك عن مسرحيته «قمبيز» تحت عنوان «رواية قمبيز في الميزان»، ويبدو أن مؤرخي حياة شوقي والعقاد لم يتناولوا هذا الكتاب بالتفصيل، رغم أنه استكمال لنظرية العقاد في الفن، واستكمال لوجهة نظر العقاد في شوقي، وهنا لم يتوقف العقاد عند السمات الفنية والأسلوبية واللغوية فقط، بل تعداها إلى وطنية شوقي وعدم الولاء الكامل لمصر، وهذا - كما يفسره العقاد - أن لشوقي جذوراً أخرى يونانية، فليست حكاية قمبيز في التاريخ المصري محل فخر، كما يرى العقاد، لأن الشاعر لا يلجأ إلى هذه الحكايات إلا بعد أن يستنفد صفحات المجد في ذلك التاريخ، والمسوغ الوحيد لتناول الشاعر مثل هذا الحدث، أن يستخرج منه عبرة وفخراً وأحال ما فيه من هزيمة إلى معنى أشبه بالنصر وأستر للعار، وذاك ما لم يصنعه شوقي في روايته «قمبيز». والمدهش حقاً أن العقاد هنا لم يكتف بتشتيت أشعار المسرحية هنا وهناك، لكنه كان يغير في النص، ويقول لو لم يكتب شوقي هذا وكتب ذلك لكان أفضل، وكان يقترح عدداً من الإجراءات الفنية على النص، وقسم العقاد كتابه إلى عدة فصول تناول فيها «النظم» وهو منطقة شوقي التي من المفترض أن يبرع فيها لطول ممارسته هذا الفن «هذا إذا ما بلغ شوقي غاية الاتقان، فكيف ترى يكون لومه وخذلانه إذا هبط عن غاية الاتقان، ثم هبط عن الاتقان المطلوب؟ ثم هبط إلى السخف والغثاثة، فإذا هو يقنع من الإعجاز بالعجز ويرضى من السبق بالتخلف؟».

ويلي هذا الفصل فصل آخر يتناول فيه التاريخ، ثم ينهي كتابه بفصل ثالث تحت عنوان «الخيال»، ويهمنا هنا أن نقتبس فقرة من حديث العقاد عن فكرة «التاريخ» في قمبيز فيقول:

«للشاعر أن يسد نقص التاريخ حيث سكت، وله أن يفتن في تصوير حقائق التاريخ لبعثها جديدة ويلبسها ثوب الحياة المشهودة، ولهذا تسمى الرواية تاريخية ويراد النظم في الموضوعات المهجورة، أما أن يتناول الشاعر الحقائق ليمسخها ويناقضها فذلك ما لا يجوز ولا يغني فيه حذر، إلا أن تكون رواية التاريخ معناها أن نشوهه ونكذب عليه، وذلك من الرواية التاريخية لا يخطر لأحد على بال، نعم لا يخطر لأحد على بال إلا شوقي وأمثاله، فإن قارئ «قمبيز» ليرى كأنما هذا الشاعر لم ينظمها إلا ليمسخ تلك الفترة من تاريخ مصر، فيمحو كل ما هو حقيق بالذكر وينكر فيها كل خطأ ولغو وفضول، وهذا بيان وجيز لبعض الأخطاء»، ويعدد العقاد الأخطاء التاريخية لتناول شوقي في المسرحية، بداية من تسميتها «قمبيز»، وهي ليست تسمية مصرية، بل يونانية، ثم حكاية قتل العجل «هابي» بطعنة في فخذه، ويستطرد العقاد : «ولوكان لشوقي بصيرة مؤرخ وخيال شاعر لعرف أن حكاية قتل العجل بتلك الطعنة خرافة لا تثبت على التمحيص، وإن وردت في بعض الروايات، لأن طعنة في الفخذ لا تقتل عجلاً قوياً ولا غير قوي».

والذي يتابع العقاد على مدى حياته بعد شوقي الذي توفي في 13 ديسمبر/كانون الأول 1932، ورحل العقاد في 13 إبريل/نيسان 1964، سيلاحظ أن العقاد لم يتراجع عن أقواله في شوقي إلا قليلاً، حتى بعد أن ترأس لجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في خمسينيات القرن الماضي، واحتفل المجلس بشوقي، كانت كلمة العقاد أشبه بتقديم الواجب، والآن والعالم العربي يحتفي بمرور ثمانين عاماً على رحيل شوقي، هل كان العقاد محقاً فيما قاله عن شوقي، أم أنه كان ظالماً له ومتجنياً عليه؟!





مكاوي سعيد

لهذا كرهت الكتابة

قال أبي موجهاً كلامه إلـيّ: اجري هات كراستك والقلم الجاف، هرولت لأحضرهما دون أن أفكر حتى في أسباب طلبه، وعند عودتي وجدته يرتشف من كوب «الشاي بالحليب» بتلذذ، وبقايا الشاي عالقة بشاربه الضخم، جذب مني الكراسة وفتحها عشوائياً، ثم وصف خطي بنعكشة الفراخ كعادته، وأنا خافض الرأس أتمنى أن تنتهي هذه الدقائق الثقيلة دون أن يلطشني على خدي أو يدفعني بيده فأقع على الحصيرة، لكني في الوقت ذاته كنت على يقين بأنه لن يعيرني بأني بليد وفاشل في التعليم، لأنه كان أمياً لا يقرأ ولا يكتب، ومتابعته لكراساتي لا تتعدى النظر إلى النجوم الحمراء التي يضعها المدرسون على الواجب المدرسي، هذه المرة لم يهتم بفحص الكراسة لكنه فتحها على مصراعيها وقطع ورقة مزدوجة من وسطها، طبقها بعناية ووضع الكراسة أسفلها كمسند لها، ثم ناولني كوب الشاي الفارغ لأدخله إلى المطبخ، كنت أتمنى أن أبقى في المطبخ إلى الأبد، أو ينفجر في جسدي وابور الجاز، سيمليني خطاباً إلى أهلنا بالصعيد، ويظل يوبخني على كل كلمة أكتبها ويقاوح مصراً أني أخطأت، أنا الذي في الرابعة الابتدائية ومدرس اللغة العربية يشيد بنبوغي، يصر أبي على فشلي في القراءة والكتابة!

صرخته القوية جذبتني من المطبخ إلى موقعه في لمح البصر، ناولني القلم الجاف والذي فرحت جداً أنهم سمحوا لنا باستخدامه في هذا العام الدراسي، أمسكت بالقلم وأنا أقف في مواجهته تفصلني عنه المنضدة الدائرية الصغيرة غير أنه أومأ برأسه لأقف بجواره واعتدل قليلاً حتى يتمكن من إملائي، كانت أمي قد تربعت على الكنبة وأزاحت طرحتها البيضاء فبدا شعرها الأسود الغطيس الطويل جميلاً، وأمسكت بمشطها العريض تسوي خصلاته، بينما قال لي بصوت جهير وهو يشير إلى قمة الصفحة: حسن خطك واكتب: بسم الله الرحمن الرحيم. بدأت رحلة العذاب المعتادة، لكن هذه المرة كان الأمر مختلفاً بعض الشيء، كان الخطاب موجهاً إلى خارج القطر، حيث يعمل خالي ويقيم في دولة الكويت منذ فترة، بعد السلام والديباجة دخل إلى الموضوع مباشرة، وطلب مني أن أكتب له أن الدائنين الذين اقترض منهم أبي لتوفير تذكرة سفره ومصروفاته، أصبحوا يطاردونه بإلحاح، وعاتبه لأنه قال إنه سوف يرسل المال بعد أن يقبض أول راتب، وها قد مرت أربعة أشهر دون أن يرسل شيئاً، وبينما كان أبي يفكر في فقرات أخرى، كنت أختلس النظر إلى والدتي حيث زاد معدل صعود وهبوط مشطها الأبنوسي وزادت كمية الشعر المتساقط حتى حولت لون المشط من اللون البني إلى اللون الأسود، وكان وجهها ممتقعاً وتكتم غيظها بصعوبة، فأنا وهي نعلم أن والدي يكذب، فلا دائنين ولا يحزنون، وكنت أعرف أن أمي تحب خالي مثلما تحبني، فهو أخوها الصغير والوحيد في العائلة الحاصل على دبلوم تجارة دون سنة رسوب واحدة، وكنت أعجب من إصرارها على الجلوس كل هذه الفترة تسمع ما يكدرها، لكني الآن أدركت حتمية وجودها حتى لا يتمادى والدي ويجبرني على كتابة سباب فاحش لخالي، انتهى الخطاب أخيراً وقرأته كله دفعة واحدة، وبدا راضياً عن الكتابة ثم طلب مني كتابة اسمه الثلاثي لطيف محمد علي.. قرب الخطاب من عينيه لمرة أخيرة وقام بنصفه العلوي واحمرت عيناه من الغضب، ارتعش جسدي كله وهو يشير تجاه التوقيع باسمه ويصرخ في وجهي : بتكتب اسمي غلط! كان الاسم صحيحاً وفق ما تعلمته، لكنني كنت لا أجرؤ على الجدال فبدأت أبكي وأكتم صوتي بقدر الإمكان ويهتز جسدي كله، وبجبروت نزع من يدي الورقة وتحت اسمه الذي اعترض عليه كتب اسمه كما اعتاد كتابته في أذون استلام البضاعة وعلى فواتيرها، لطيف: كتبها دون حرف الياء ومحمد: كتبها دون حرف الميم الثانية، وبُفجر ألصق الورقة بوجهي وهو يقول بتحدٍ: كده يا بقرة أنا مش عارف بيعلموكوا إيه في المدارس، ثم شطب الاسم الصحيح الذي كتبته ودفس الخطاب في المظروف المعد سابقاً، والذي لحسن حظي جعل أحد الزبائن المتعلمين يكتب على صدره عنوان المرسل إليه حتى لا أخطئ في كتابته ولا يروح إلى وجهته، وعلى ظهره عنوان بيتنا واسم الراسل الذي هو والدي بحرف الياء الذي يصر والدي على عدم وجوده في حروف اسمه.

من إصدارات
إدارة البحوث والدراسات الثقافية







سلسلة شعراء من السودان



وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

زوروا
موقعنا الإلكتروني

www.aldohamagazine.com

